

Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica ed Urbana XXI ciclo, dottoranda Mariateresa Giammetti

LA FORMA DELL'ACQUA:

Emblemi spaziali ed emblemi dello stare
in uno spazio sacro
comune alle tre religioni abramitiche.

INDICE

Capitolo I: Archetipi

- Il significato simbolico degli archetipi
- Archetipi comuni nelle tre declinazioni del sacro: stanza, percorso e recinto
- Temi ricorrenti nella composizione dello spazio sacro: luogo, proporzione, geometria, carattere
- Casi Studio: Notre Dame du Haut a Ronchamp, Sinagoga Hurva, Grande Moschea di Cordova

Capitolo II: Emblemi

- La forma dell'acqua: emblemi spaziali ed emblemi dello stare
- Descrizione degli emblemi dello stare nelle tre aule
- Il Movimento Liturgico e la figura di Romano Guardini
- Forma e liturgia nello spazio di preghiera della chiesa cattolica post conciliare
- Sinagoga e liturgia della parola
- Moschea ed atti liturgici

Capitolo III: Simboli

- I simboli e la questione della riconoscibilità del sacro
- L'estetica della ricezione nella fruizione dello spazio architettonico
- Il carattere del sacro: archetipi, emblemi e simboli

Capitolo IV: Aula

- L'aula: il senso dello stare nelle tre declinazioni del sacro, chiesa, moschea e sinagoga
- Annullamento del sistema assiale longitudinale nella Chiesa post conciliare ed introduzione del concetto di trasversalità
- La trasversalità come tema su cui fondare uno spazio comune
- Casi Studio: Chiesa del Gesù Redentore a Modena di M. Galantino, Sinagoga Cymbalista a Tel Aviv di M. Botta, Moschea di New Gurna di H. Fathi
- Da Notre Dame du Haut a Ronchamp a St. Pierre a Firminy: una nuova idea di spazio per l'aula

Capitolo V: Progetto

PREMESSA

La **tesi** si propone di dimostrare la possibilità di *descrivere e progettare* uno spazio deputato alla preghiera delle tre religioni abramitiche, ponendo quale premessa l'unicità dello spazio di preghiera, rimandando all'alternanza temporale le questioni di sovrapposizione dei calendari liturgici.

L'**ipotesi** alla base della dimostrazione è l'esistenza di *archetipi formali* comuni ai tre spazi, che trascendendo le declinazioni simboliche di ciascuna fede, sono dotati di un carattere evocativo del sacro tale da essere riconoscibile come proprio per tutte e tre le religioni.

L'individuazione degli **archetipi comuni** è condotta attraverso lo studio di tre architetture: la cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp di Le Corbusier, la sinagoga Hurva a Gerusalemme di Kahn e la Grande Moschea di Cordoba. Queste opere sono state selezionate in quanto casi emblematici, attraverso cui i maestri della modernità si sono interrogati sul tema dell'architettura sacra, rifondandone il linguaggio tramite la riduzione delle forme ad elementi archetipi che si rifanno ad una religiosità "originaria", di tipo vetero-testamentario. Si è cercato di applicare lo stesso criterio di selezione anche all'architettura religiosa islamica, ma qui, la scarsa riflessione architettonica della "modernità" sul tema della moschea, ha condotto a scegliere la Grande Moschea di Cordoba, un esempio che, pur appartenendo ad un periodo diverso della storia dell'architettura, conserva un impianto che fa riferimento a quei caratteri originari, archetipi che la accomunano agli altri due esempi.

L'analisi dei casi studio ha isolato tre archetipi comuni: **la stanza, il percorso, il recinto**, una sequenza compositiva che accomuna chiesa, moschea e sinagoga e che si trova declinata nel Vecchio Testamento nella descrizione della Tenda dell'Alleanza.

Lo studio degli archetipi comuni non ha esonerato dall'approfondire i caratteri emblematici di ciascun edificio ed in particolare delle tre declinazioni del concetto di aula. Dallo studio degli **emblemi** è emersa la definizione dei tre modi dello "stare dentro" l'aula, come se gli aspetti emblematici fossero da ricercare più nella forma dello spazio suggerita dal disporsi dell'assemblea, che dalla forma dell'aula stessa.

La riflessione sulle questioni della riconoscibilità dello spazio sacro e sul suo carattere, ha portato a considerazioni sulla valenza e sul ruolo del **simbolo** per l'architettura religiosa, dimostrando che l'eliminazione dei simboli non implica l'eliminazione dei segni dello spazio sacro.

I caratteri emblematici emersi dall'analisi dei tre edifici sono stati sottoposti al processo di riduzione dei segni ricavato dallo studio degli archetipi, fino ad arrivare a declinazioni spaziali affini che permettessero di configurare uno spazio adeguato ad accogliere le tre confessioni.

Superando lo schema a sviluppo longitudinale dell'aula cattolica si è riusciti a trovare nella **trasversalità** dell'aula la chiave secondo cui declinare lo spazio comune di preghiera.

L'analisi di alcune architetture di Le Corbusier, in particolare della cappella di Ronchamp e della chiesa di St. Pierre a Firminy, ha portato successivamente al superamento dell'idea di aula su piano trasversale a favore di una **nuova concezione di aula**, espressione di un'idea di spazio che si manifesta nelle sue quattro dimensioni.

Le conclusioni cui è pervenuta l'analisi sono state poi declinate in un **modello progetto** calato nel contesto dell'aeroporto di Comiso, in Sicilia, attualmente in via di riconversione da base militare in aeroporto civile.

Archetipi

L'indagine sugli archetipi è tesa a comprendere l'essenza originaria di chiesa, moschea e sinagoga, per ricercare le radici comuni dello spazio sacro dell'architettura mediterranea.

L'archetipo, dal greco *archétypon*, composto da *arché* 'principio' e *typos* 'modello', è ciò che sta all'origine del modello, e proprio questo suo essere "originario", gli conferisce un carattere trascendente delle cose sensibili (platonismo), una forza evocativa da cui deriva il senso di assolutezza e di sacralità della sua forma.

L'archetipo esprime la ragion d'essere del costruire, tenendo assieme sacro ed originario. Spesso interrogandosi sulle origini dell'architettura, il dibattito architettonico si è soffermato sugli archetipi. C'è stato chi ha inteso legare l'idea di archetipo all'*utile* e chi, come Gioffredo, affermò senza esitare: «che la prima origine dell'architettura debba prendersi negli altari, su cui gli antichi sacrificavano». "Dell'Architettura", del 1768

Senza addentrarsi nello specifico del dibattito teorico settecentesco, resta storicamente verificabile che le forme archetipe riescono ad essere evocative del sacro, anche in assenza di simboli religiosi, poiché simboliche in sé e di per sé stesse manifestazione della sacralità. Si intende cioè, un grado zero della scrittura religiosa, i cui contenuti sono sufficientemente universali da essere riconoscibili a tutti. L'oggetto della ricerca però, non è la riscrittura in chiave contemporanea del pantheon. Il valore simbolico universale degli archetipi sopperisce all'azzeramento dell'apparato iconico tradizionale, mentre la ricerca di archetipi comuni struttura il progetto di un modello, in cui sia plausibile non la convivenza di tre culti qualsiasi, ma delle tre religioni abramitiche, che hanno storicamente, geograficamente e teologicamente una radice comune e quindi hanno archetipi architettonici comuni ed ecumenicamente riconoscibili.

I modelli archetipi rappresentano forme primitive alla base delle espressioni mitico-religiose dell'uomo, che acquistano un valore sacro, perché partecipano di una realtà che li trascende.

Si pensi a Stonehenge (*foto o schizzi di L.C. descrizione*), al fascino e all'atmosfera di solenne sacralità prodotta da quei monoliti solitari, memoria di un momento originario della disciplina, come nucleo primitivo di idee e schemi incancellabili, a cui l'architettura sarà eternamente debitrice. «Una pietra posta orizzontalmente su due pietre verticali, ecco il primo tipo di costruzione monumentale dell'uomo», (*Auguste Choisy in Histoire de l'Architecture di Hans van der Laan*) una composizione di elementi disposti in insiemi significativi a prefigurare spazi formalmente spogli, ma in grado di attribuire significato e profondità alle cose semplici. E' facile cogliere il valore simbolico,

trascendente dei triliti di Stonehenge, che assurgono al ruolo di "strumenti di ordine", un fare architettonico che non attiene tanto al creare cose dal nulla, quanto al riproporre i principi originari della costruzione. Il valore sacrale di Stonehenge, così come di tutti gli archetipi, sta nel suo protendersi verso il punto in cui la creazione umana e quella divina seguono la stessa "regola". (*Michelangelo, cappella sistina*). Stonehenge è luogo dell'irruzione del sacro, poiché il carattere trascendente che gli deriva dall'essere un modello archetipo, evoca una realtà che sta oltre la fisica, *meta-fisica*.

Archetipo non è solo il modello trascendente che prende forma nei megaliti di Stonehenge, ma anche la manifestazione costruita di una tradizione ancestrale, l'espressione dell'inconscio collettivo della filosofia junghiana¹ (*psicologia junghiana*), che affiora in simboli e forme costanti.

Illuminante sotto questo punto di vista, è uno degli aforismi di Adolf Loos, che non a caso, spesso nei suoi scritti, si è occupato del tema delle "origini":

«Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura». (*A. Loos, Architettura, in Nonostante tutto*)

Il racconto di Loos è lontano dall'aura mitica di Stonehenge, il suo incipit è mesto, quasi come il ripetersi di un gesto quotidiano, eppure l'epilogo è solenne. La parola sacralità, sebbene non sia mai riportata, viene continuamente evocata attraverso il legame sensibile tra i caratteri primordiali e fondativi del costruire ed il sentire umano.

Il racconto di Loos descrive una sequenza di temi ricorrenti nella composizione dello spazio sacro così sviluppata: il luogo; la misura; la proporzione; la geometria; la riconoscibilità ed il carattere; l'architettura.

Il legame tra luogo e spazio sacro diventa a volte fondamentale: alcuni luoghi sono così densi di senso mistico, da trasmetterlo alle architetture che accolgono, così da diventare il tramite tra Dio, uomo e Natura (*immagini castel del monte gerusalemme*). Il mistero che sta in fondo al concetto di Natura, il suo essere penetrabile, ma al tempo stesso estranea, viene ben espresso da Loos nel localizzare il suo tumulo in un bosco (simbologia del bosco). Alla descrizione del luogo segue il ritrovamento, Loos scrive: "Se in un bosco troviamo un tumulo...". L'azione di trovare presuppone l'atto di avvicinarsi, di compiere un cammino, un percorso. La composizione di questi tre elementi: la Natura sfondo-sostegno, il percorso, l'oggetto, è un archetipo compositivo dello spazio sacro, che

ritorna virtualmente in tutta la storia dell'architettura, fino a quella moderna. Raccontato il contesto, si passa a descrivere l'oggetto, che viene rappresentato per misura e per geometria, quindi per proporzione. Misura, proporzione e geometria rappresentano gli strumenti attraverso cui afferrare le leggi del Creato per riproporle nell'architettura come strumenti della composizione. La costruzione ripropone attraverso la proporzione le leggi armoniche del Creato e si offre come libro della Natura. Tutto questo conferisce carattere alla composizione, un carattere tale da rendere immediatamente riconoscibile all'uomo quella forma, nel caso di Loos quella forma come tumulo. Attraverso una composizione semplice, che si serve di elementi scarni, archetipi, è possibile ottenere la massima espressione del carattere, quindi la massima riconoscibilità. Tutto questo è Architettura, conclude Loos.

«L'aforisma di Loos resta attuale per chi ha voglia di ascoltare le sue *"parole nel vuoto"*. (...) La sfida concettuale (di questa ricerca) sta proprio nell'azzeramento dell'apparato iconico tradizionale per affidare alla muta eloquenza dell'architettura moderna l'emozione del sacro». (Benedetto Gravagnuolo in *La casa di Abramo*)

Al binomio archetipo – sacralità si aggiunge un terzo termine modernità. Quando Gravagnuolo parla di muta eloquenza dell'architettura moderna, si riferisce, tra le altre cose, alla capacità evocativa della forma pura, e con essa della luce. In particolare nell'architettura religiosa del moderno, la forza compositiva e simbolica della forma pura cresce a discapito dell'apparato iconico, fino a decretarne se non l'azzeramento, una radicale riduzione. (duomo di colonia Sw harz) Spesso, nella modernità, il perseguimento della forma pura ha coinciso con la ricerca degli archetipi. Nelle architetture di Le Corbusier o di Kahn, il ritorno prepotente delle forme archetipe, azzerava l'apparato iconico e linguistico dell'architettura religiosa tradizionale, recuperando una sacralità originaria, di ispirazione vetero-testamentaria. (nota Benedetti) L'adeguamento della forma allo "spirito dei tempi" ha comportato la ricerca di una nuova spazialità, in cui l'archetipo è espressione architettonica della religiosità dell'uomo moderno. In questo senso i maestri della modernità, con un'operazione tipica delle avanguardie, hanno compiuto un salto linguistico, accelerando e scavalcando il ritmo che aveva scandito la trasformazione degli edifici per il culto fino a quel momento storico. Il rinnovamento radicale che ha investito chiese e sinagoghe, non ha interessato la moschea: rare volte i maestri del Novecento sono stati chiamati ad esprimersi sul tema dell'architettura religiosa islamica, piena ancor oggi di retaggi formalistici, derivanti da una cultura

che nel tempo si è chiusa sui temi del confronto soprattutto in campo religioso, incapace di relazionarsi con l'evoluzione del linguaggio architettonico promossa dalle avanguardie. Tuttavia, nonostante le evoluzioni tipologiche, la moschea conserva il carattere archetipo dei propri impianti, fondati sul tema del recinto e del muro (*quibla*), due elementi, tra l'altro, archetipi in sé. (esempi di moschee)

Sia Kahn che Le Corbusier interpretano il ritorno alle "origini", siano esse di matrice vetero-testamentaria o ancora più lontane nel tempo, ricorrendo ad un archetipo dello spazio sacro tradotto nella sequenza, (latente anche nel racconto di Loos), *percorso – recinto – stanza*. E' interessante notare come la ricerca architettonica di questi due maestri sul tema della chiesa per Le Corbusier e su quello della sinagoga per Kahn, sia approdata a soluzioni compositive affini, e che la loro declinazione archetipa (*percorso – recinto – stanza*) si ritrovi anche nell'impianto delle moschee, che hanno conservato per fattori culturali differenti, il loro carattere archetipo. Fatto sta che la sequenza *percorso – recinto – stanza* regge la composizione di uno modello archetipo particolarmente emblematico per questa ricerca, la Tenda dell'Alleanza, descritta a Mosè da Dio stesso, l'unico Dio riconosciuto da cristiani, musulmani ed ebrei. «Mi faranno un santuario e abiterò in mezzo a loro. In base a tutto il progetto della dimora che io ti mostrerò ed al progetto di tutti i suoi oggetti, voi così farete» *Esodo, (25,8-9)* (estratto dalla Bibbia)

Nel libro dell'Esodo è Dio stesso a fornire a Mosè il progetto eseguito poi da Besaleel della Tenda dell'Alleanza. La Tenda è il luogo dell'irruzione del sacro, ma anche lo spazio accogliente in cui il popolo si riunisce, archetipo di quella che sarà poi l'aula. Il riferimento alla Bibbia, ed in particolare al Vecchio Testamento, libro sacro per le tre religioni, vuol dire aver trovato oltre che uno spazio archetipo comune, anche il suo fondamento teologico: la Tenda dell'Alleanza è la testimonianza storica rivelata, dell'esistenza di un luogo sacro in cui le tre fedi possono riconoscersi.

La descrizione della tenda è accuratissima, nella sua raffigurazione ritroviamo il recinto, il percorso, la stanza, che singolarmente, così come in sequenza, riconosciamo all'origine della chiesa, della sinagoga, e della moschea, in quanto elementi archetipi dello spazio sacro delle religioni mediterranee.

Anche Le Corbusier in "Verso una Architettura" descrive la costruzione del tempio dell'Alleanza e conclude: «Guardate nel libro dell'archeologo il grafico di questa capanna, il grafico di questo santuario: è la pianta di una casa, è la pianta di un tempio. E' lo stesso spirito che si ritrova nella casa di Pompei. E' lo stesso spirito del tempio di Luxor. Non c'è l'uomo primitivo; ci sono mezzi primitivi. L'idea è costante, in

potenza dall'inizio».

Archetipi

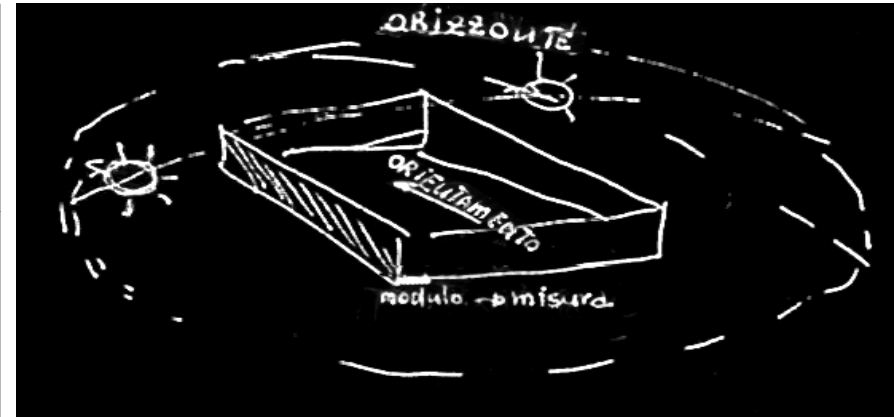
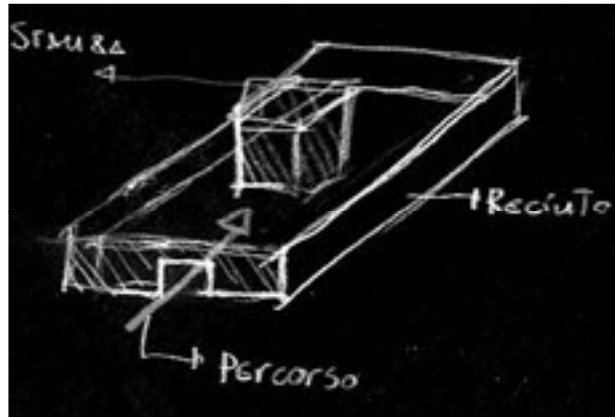
Percorso

Stanza

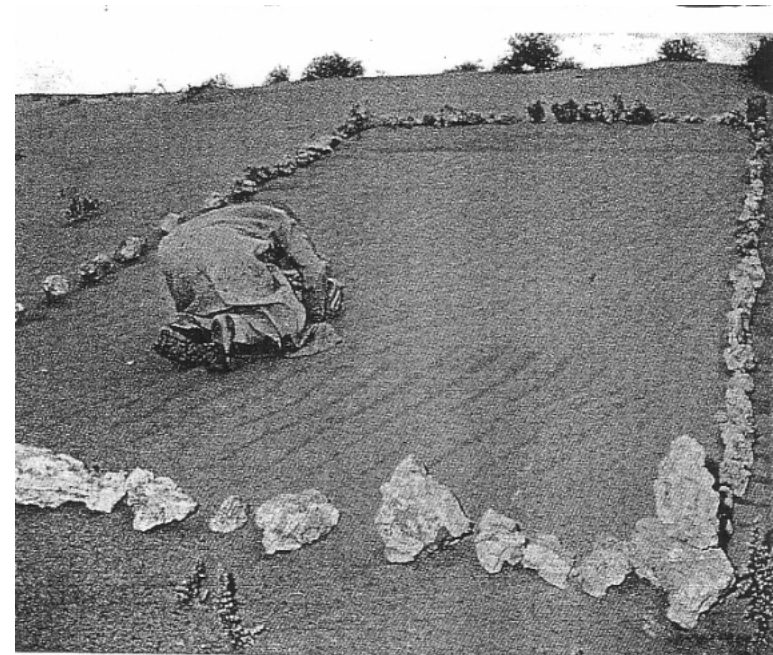
Recinto

Estensione

Orientamento



Dolmen di Bisceglie



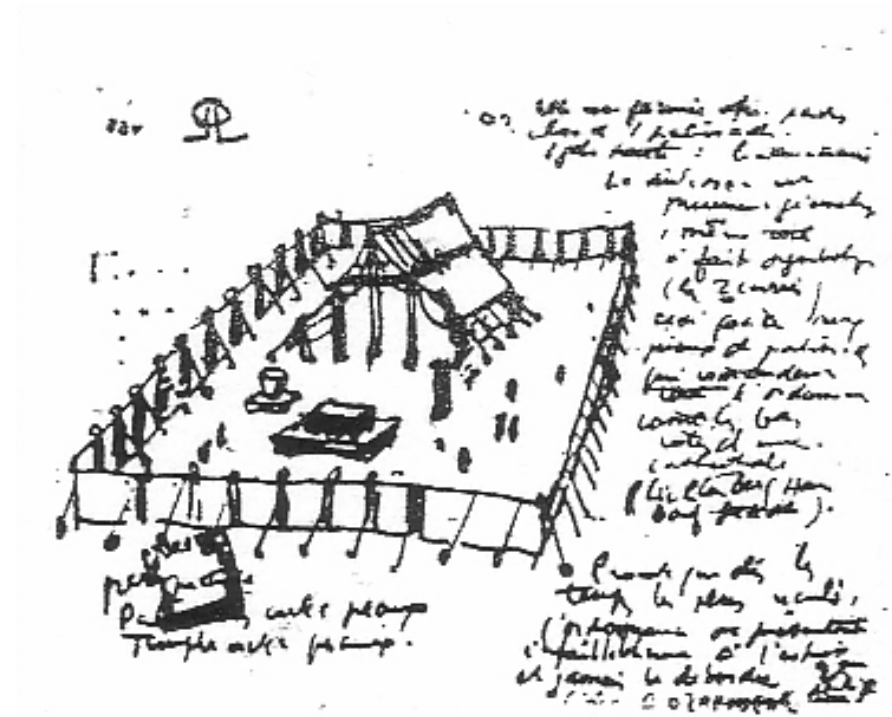
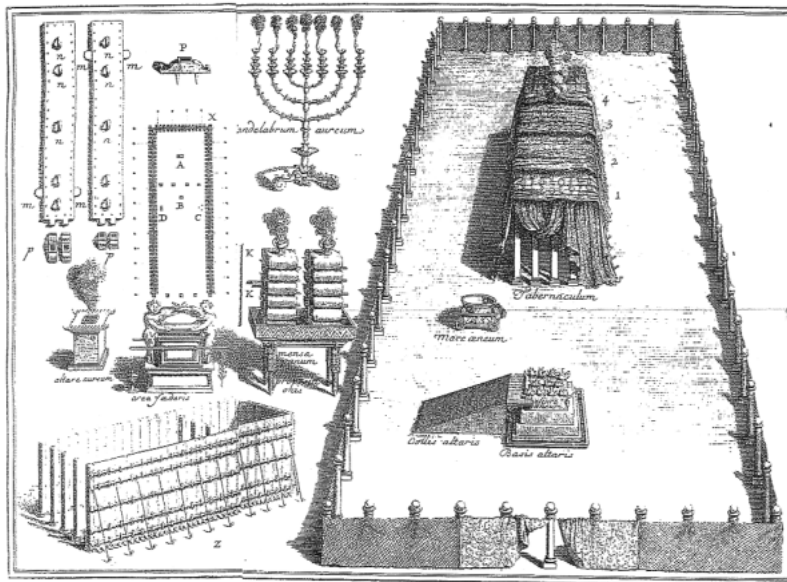
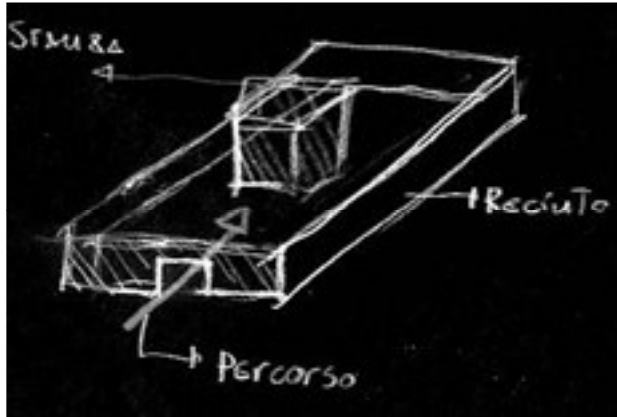
Moschea nel deserto

Archetipi

"Mi faranno un santuario e abiterò in mezzo a loro. In base a tutto il progetto della dimora che io ti mostrerò ed al progetto di tutti i suoi oggetti, voi così farete".

Esodo, (25,8-9)

Fondamento biblico teologico comune.



Disegno di Le Corbusier con la ricostruzione ideale della Tenda dell'Alleanza

La tenda dell'alleanza ricostruzione in base alla descrizione dell'Esodo, da Bernard Lamy, in *De Tabernaculo Foederis de Sancta Civitate Jerusalem, et de Templo eius* 1720

CASI STUDIO: NOTRE DAME DU HAUT A RONCHAMP, SINAGOGA HURVA, GRANDE MOSCHEA DI CORDOVA

La Sinagoga Hurva progettata da Kahn, la cappella di Notre-Dame-du Haut a Ronchamp di Le Corbusier e la Grande Moschea di Cordova interpretano in tre modi diversi la sequenza recinto, percorso, stanza. Essi dimostrano l'esistenza e la permanenza di un archetipo comune alle tre declinazioni del sacro, che trova il suo modello originario nella Tenda dell'Alleanza.

Il criterio con cui procedere alla selezione dei casi studio, prevedeva la scelta di tre architetture religiose, una per ogni culto, progettate nel corso del XX secolo e specificatamente nel periodo che va dalle Avanguardie dei primi del Novecento a quello del superamento del Movimento Moderno. Questo periodo segna la crisi (*not a significato greco della parola crisi*) del passato è l'inizio del pensiero contemporaneo, cui corrisponde la riscrittura del linguaggio architettonico. La portata della crisi è così forte da investire anche un ambito di solito restio ai cambiamenti, quello religioso. La religione cambia nell'architettura così come nelle istituzioni, basti pensare al Concilio Ecumenico Vaticano II, indetto nel 1959 e conclusosi nel 1965, che ratifica un processo di trasformazione che aveva avuto inizio fin dagli inizi Novecento.

La parola inizio ritorna ancora per specificare il criterio di scelta dei casi studio e dei relativi architetti: Le Corbusier e Kahn, rispettivamente il motore del Movimento Moderno, ed il simbolo del suo superamento; come affiancarli in un discorso, che cerca poi nelle loro opere epiloghi formali simili? Torna utile alla risposta un pensiero di Kahn: «Amo gli inizi. Gli inizi mi riempiono di meraviglia. Io credo che sia l'inizio a garantire il proseguimento». Sia Le Corbusier che Kahn, hanno lavorato sugli "inizi" e lo hanno fatto anche per lo spazio sacro, ovvero quelle architetture che si occupano del rapporto tra l'uomo e l'inizio per eccellenza, Dio. Con le loro opere, tra cui la Sinagoga Hurva e Ronchamp, hanno aperto nuovi orizzonti sul tema dell'architettura sacra. La ricerca degli inizi li ha condotti a progettare spazi con un senso del sacro originario, quasi naturalistico, che si esprime attraverso l'uso di archetipi compositivi che si rifanno a modelli e simboli vetero-testamentari, come la sequenza recinto, percorso, stanza.

Se per la chiesa e la sinagoga il criterio di scelta così costruito ha trovato riscontro nella storia dell'architettura del Novecento, un analogo fenomeno di rinnovamento culturale-religioso ed architettonico non si è riscontrato per l'Islam: il criterio di scelta dei casi studio non è applicabile

dall'architettura musulmana. C'è da dire però che nonostante le evoluzioni tipologiche, la moschea conserva nell'impostazione degli impianti la memoria del modello archetipo da cui proviene: la casa di Maometto, un recinto con un lato coperto (inserirò immagine casa Maometto). Il recinto, con esso uno dei suoi lati, il muro della *qibla* e l'orientamento sono gli archetipi fondanti lo spazio della moschea. Da qui la scelta della Grande Moschea di Cordoba, un'architettura che nonostante le espansioni dell'impianto originario e l'introduzione al suo interno di una chiesa, conserva quei caratteri archetipi cui si accennava ed allo stesso tempo manifesta in pieno la spazialità tipica della moschea.

Notre-Dame-duHaut a Ronchamp

«E' stata costruita nell'ultimo contrafforte dei Vosgi... Una di quelle colline che chiamano Haut-lieu, sulla quale un tempo sorsero templi pagani e poi cappelle cristiane, cappelle di pellegrinaggio... Le mie ricerche plastiche mi avevano condotto alla percezione di un intervento di natura acustica nel mondo delle forme... Si cominciò dunque con un'acustica del paesaggio, prendendo a testimoni i quattro orizzonti. Per rispondere a questi orizzonti, per accoglierli furono create delle forme. Nell'interno si immaginò una sinfonia d'ombre di luce di chiaroscuro... Le esigenze del Culto intervengono qui in pochissime cose. La natura delle forme era una risposta alla psico-fisiologia della sensazione». (Le Corbusier in Casabella n°207)

Il salto linguistico di Ronchamp rispetto alle precedenti opere di Le Corbusier emerge da una sua interpretazione naturalistica del sacro. Infatti sia nella genesi delle forme esterne, rispondenti ad "un'acustica del paesaggio", che per quelle interne, una "risposta alla psico-fisiologia della sensazione", è facile coglierne l'avvio nella qualità e nella ricchezza della connessione naturale: nella sua doppia realizzazione di paesaggio e di uomo. Si aggiunga a ciò l'esplicito richiamo ad una sintonia con la religiosità pagana, implicita nel richiamo ai templi pagani sorgenti sulle colline. Un sacro originario, come bellezza e presenza di un divino che è nella natura e nel paesaggio. Uno spazio che cerca archetipi primordiali: il dolmen, il buio, le luci colorate.

La cappella è sicuramente un punto di riferimento territoriale, il suo ergersi su una collina la rende percepibile da lontano, in un processo di continua osmosi con il paesaggio, anzi dove l'architettura di Ronchamp costruisce il paesaggio stesso. Il percorso di avvicinamento al luogo della teofania comincia da lontano, ha un respiro territoriale ed un andamento sinuoso, quasi di avvistamento dell'architettura tra le colline. Giunti alla collina al percorso si sostituisce l'ascesa, il tragitto è immerso

tra le siepi e del tempio si intravede solo la copertura. L'ascensione culmina nel recinto, che è a sua volta un recinto naturale, disegnato dal prato e dagli alberi che circondano l'aula e che partecipano dell'aula stessa. A questo punto il percorso si innesta nel recinto, quello che potrebbe sembrare il portale di ingresso all'aula è in realtà una porta solo per uscirne, come dimostra la maniglia posizionata sul lato interno. Il percorso ascensionale di ispirazione catartica, diventa una promenade attorno all'aula, L.C. ci fa girare intorno fino a condurci sul lato opposto al portale di uscita, dove finalmente si apre l'ingresso alla stanza. Lì succede qualcosa di particolare, suggestivo e mistico allo stesso tempo: l'ingresso è posto trasversalmente alla stanza. La longitudinalità dell'impianto basilicale è totalmente negata a favore di una trasversalità, la cui percezione è possibile proprio al lungo percorso, che girando attorno alla stanza, supera il tradizionale punto d'ingresso posto sul fondo dell'aula, per accompagnarci ad entrare al centro del lato corto. Lì al concetto di tensione verso un punto, la divinità espressa dall'abside curvo, si sostituisce l'idea di limite, indicato la fascia bronzea incassata nel pavimento, disposta parallelamente all'ingresso ed ortogonalmente all'altare. Quella linea è un nuovo limite, un nuovo recinto, che intima all'uomo di fermarsi rispetto all'inafferabilità del sacro. Allo stesso tempo quella linea spacca lo spazio e lo devia violentemente verso l'altare, recuperando la dimensione longitudinale della stanza. Il percorso parte dalla Natura, si inerpica sulla collina ed invade recinto e stanza, fino all'altare. Il suo sviluppo è una lunga promenade che riscrive il senso di tensione verso il divino tipico degli impianti basilicali, lavorando su un principio: la perdita delle direzioni tradizionali, ritrovando il senso del sacro non nella tensione verso un infinito divino, ma nel limite.

Sinagoga Hurva

La costruzione dell'antica sinagoga Hurva risale al XXVIII secolo. L'edificio costituì il centro della vita culturale e spirituale in Israele e nel quartiere ebraico di Gerusalemme per tutta la seconda metà del XIX secolo e per la prima metà del XX.

La prima distruzione della sinagoga risale al 1721, quando gli arabi la bruciarono insieme ai 40 libri della Torah che conteneva. Il sito rimase abbandonato per 140 anni, e acquisì il nome "hurva" (rudere). Una nuova sinagoga vi fu costruita dai discepoli del Gaon di Vilna nel 1864.

La Hurva divenne poi la sinagoga più grandiosa di Israele ed ospitò importanti eventi ebraici fino agli anni '30. Nel 1948, due giorni dopo la conquista del quartiere ebraico, i giordani la bombardarono

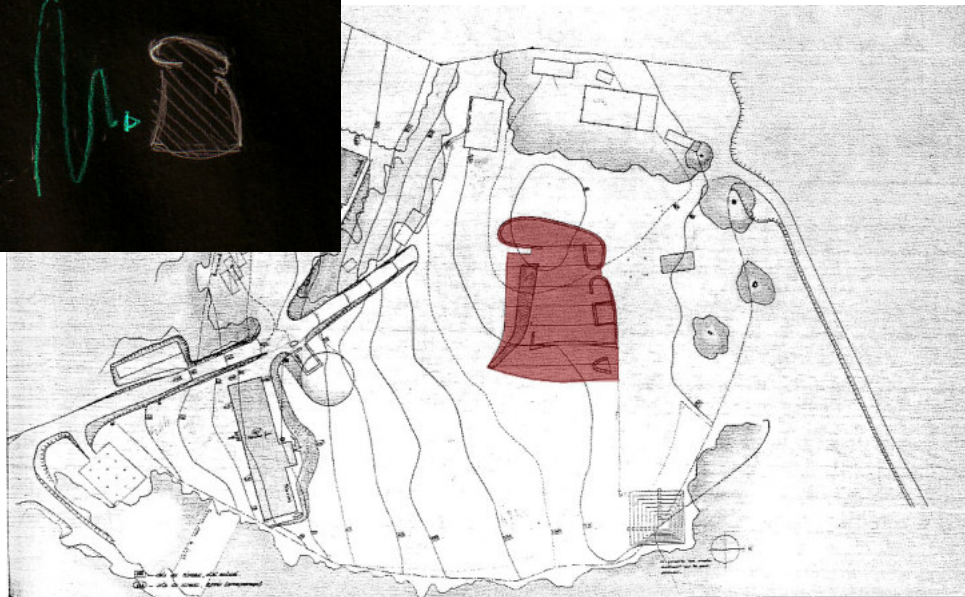
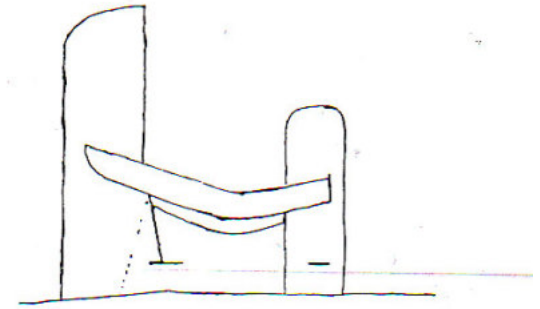
commentandone la distruzione in questo modo: «Per la prima volta in mille anni non rimane un solo ebreo nel quartiere ebraico. Nessun edificio è rimasto intatto e ciò rende impossibile il ritorno degli ebrei».

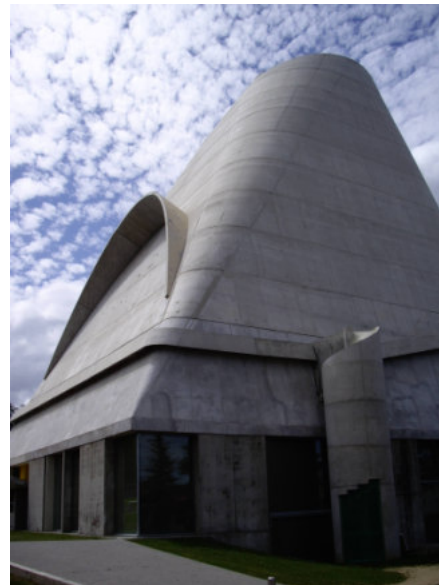
Anche la sinagoga Hurva, come molti degli edifici religiosi di Gerusalemme, ha una storia carica di senso tragico, memore di distruzioni e di una difficile convivenza. Nel 1968 si chiese a Kahn il progetto di una nuova sinagoga che rimpiazzasse la vecchia, da situarsi accanto alle sue rovine. La nuova sinagoga risulta in realtà composta da due edifici, l'uno entro l'altro. L'interno del santuario, il luogo del culto, si compone di quattro volte in cemento, è circondato da quattro absidi a forma di piramidi di pietra destinate alla meditazione. Kahn aveva proposto inoltre di collegare la sinagoga con il muro del Pianto, attraverso una sequenza di luoghi ed edifici pubblici, che sottolineano il carattere di questa città antica.

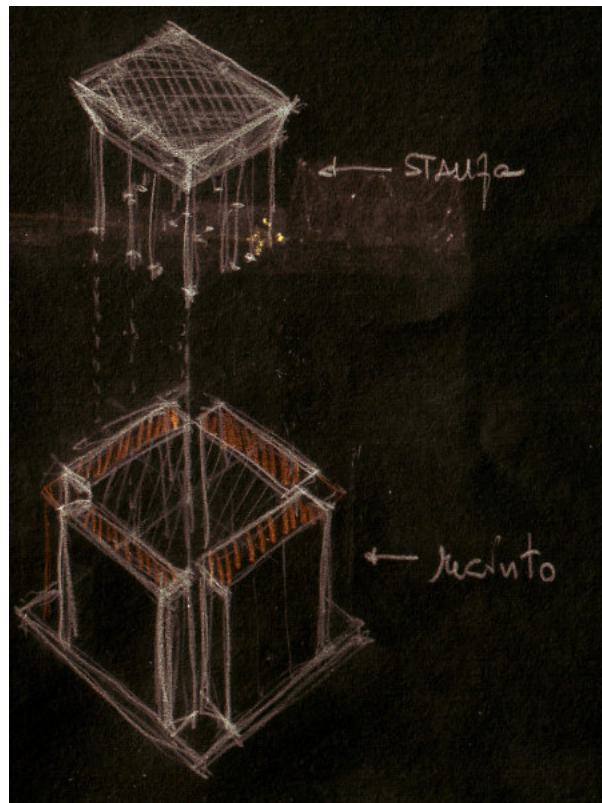
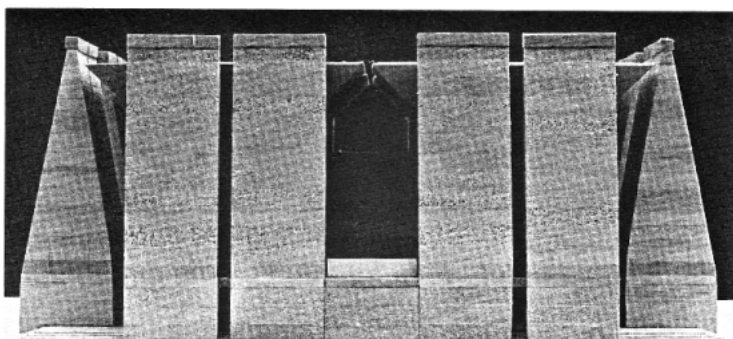
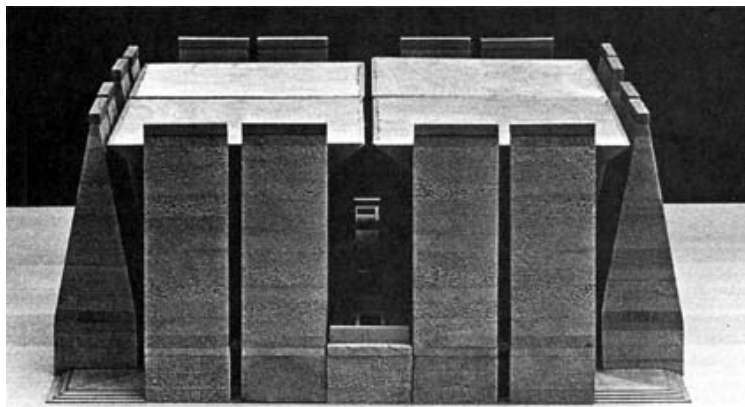
Il percorso collega idealmente i poli simbolici delle tre religioni, la spianata delle moschee, con la memoria storica del tempio di Erode, rappresentato in frammento dal muro del pianto. Passa poi attraverso il tessuto urbano, per arrivare prima al Santo Sepolcro, poi alla nuova grande sinagoga Hurva. Oltre che un percorso fisico, è un cammino ideale attraverso la religiosità. La sinagoga si compone di un recinto fatto da alti monoliti, disposti con ritmo serrato a custodire la stanza, memoria dell'antica tenda ebraica



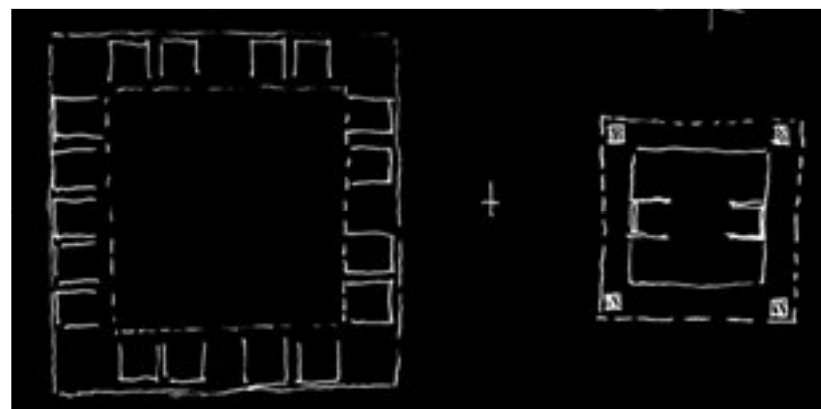
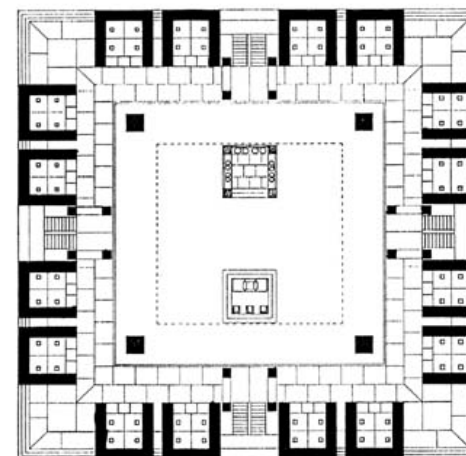
S.V.P!
encore plus bas!



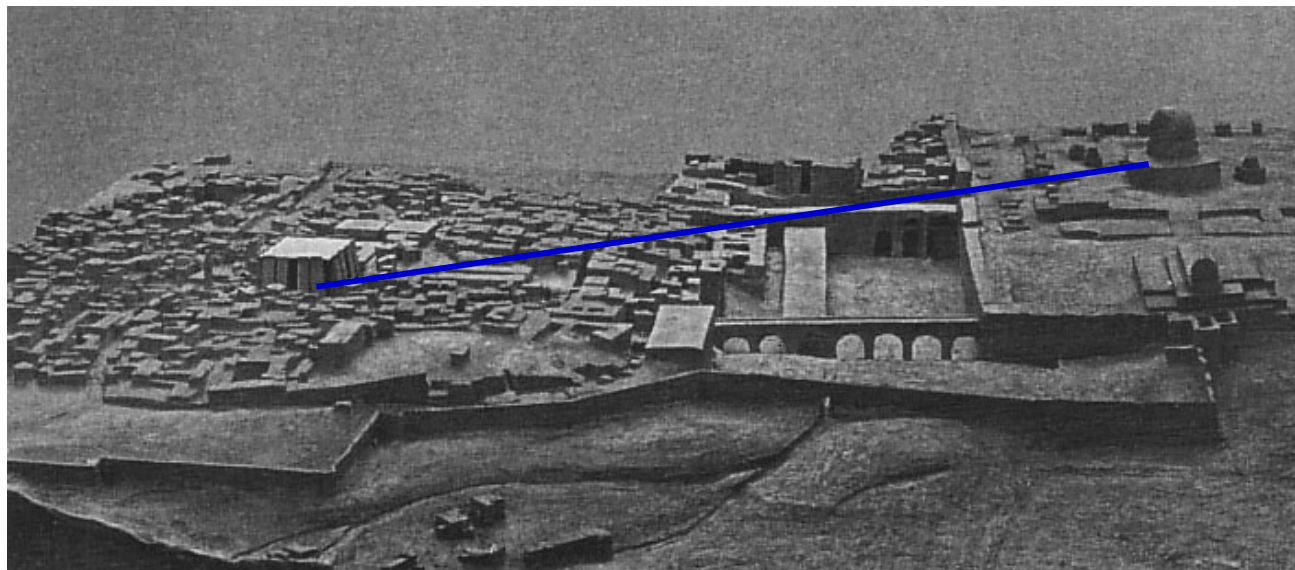




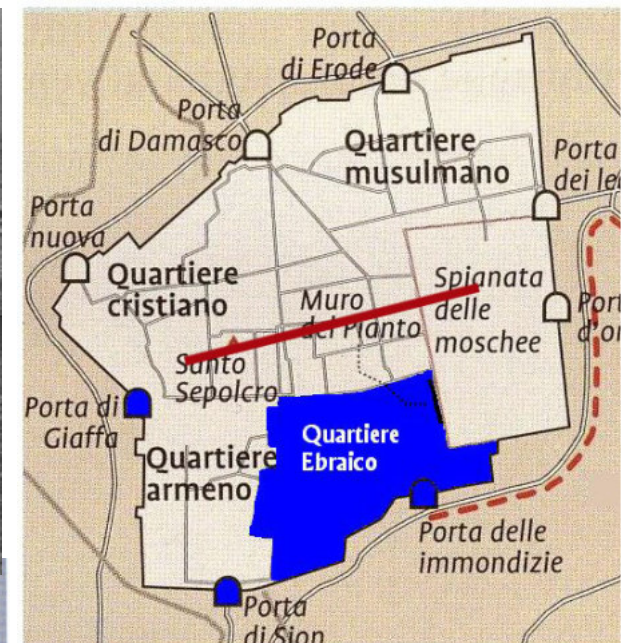
L. Kahn, sinagoga Hurva, Gerusalemme, 1968



Plastico della città vecchia di Gerusalemme.

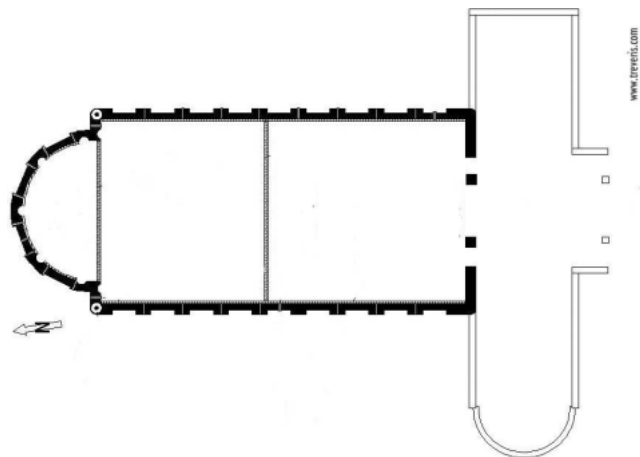
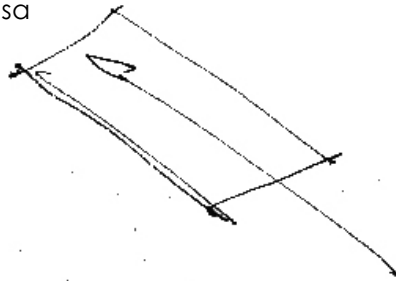


Sezione attraverso la sinagoga ed una parte della città vecchia

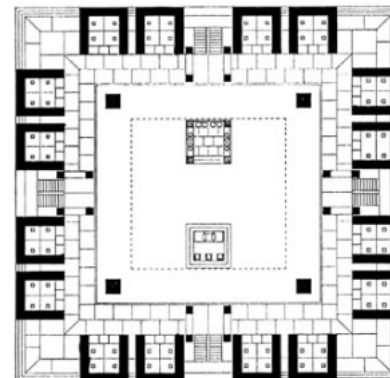
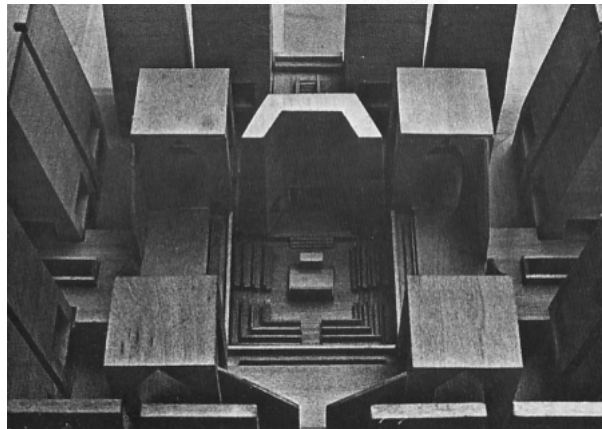
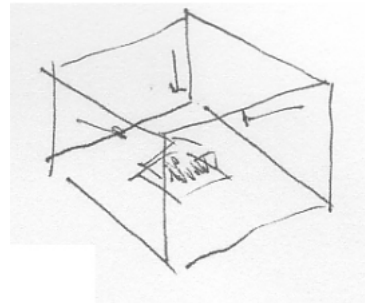


Emblemi

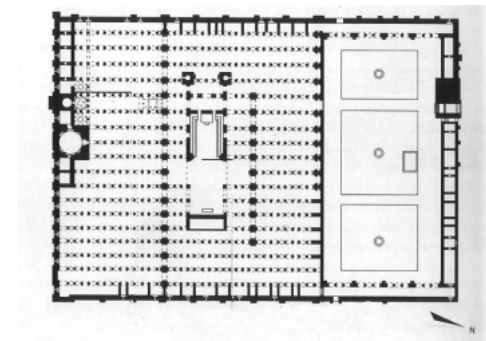
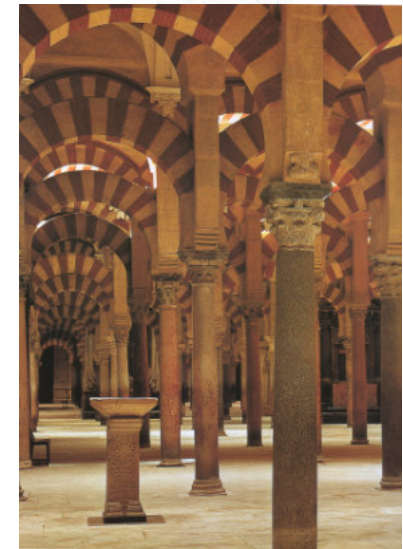
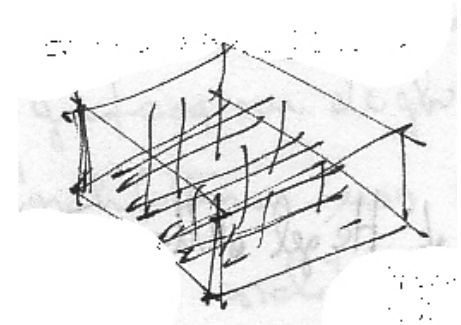
Chiesa



Sinagoga



Moschea



EMBLEMI

Chiesa, moschea e sinagoga mostrano attraverso le rispettive aule tre diverse declinazioni del sacro. La ricerca di emblemi ed archetipi dei tre edifici religiosi e delle rispettive aule, offre la base istruttoria su cui costruire una strategia compositiva per il progetto di un'aula unica per i tre culti, usando gli archetipi per scoprire la radice spaziale comune e gli emblemi per comprendere quali sono i caratteri che rendono riconoscibili quegli spazi in quanto tali.

La scelta di lavorare con gli archetipi è un ritorno al grado zero della scrittura religiosa, in cui, qualsiasi uomo può riconoscersi (nota: il dolmen, il menhir sono archetipi, esprimono sacralità, ma una sacralità universale, appartenente a tutti gli uomini) indipendentemente dal suo credo, conclusione che risponde solo parzialmente agli obiettivi specifici di questa ricerca, che invece si propone di indagare le radici comuni dello spazio sacro delle tre religioni abramitiche. Da qui allora la necessità di comprendere ciò che è emblematico per ciascuna delle tre aule ed allo stesso tempo comune, per trasferirlo allo spazio che dovrebbe tenerle assieme. Emblematico è ciò che *rappresenta*, ovvero che "rende presente" qualcosa agli occhi del corpo o della mente, l'emblema è una figura simbolica che evoca la cosa cui si riferisce, il concetto di chiesa ad esempio si materializza attraverso la forma emblematica della chiesa. Individuare la figura emblematica per ciascuno dei tre edifici, vuol dire descrivere lo spazio reputato come più rappresentativo di quella caratterizzazione del sacro, come scegliere qual è la chiesa più chiesa, la moschea più moschea, ecc.

Molto probabilmente non esiste la risposta a questa domanda, sarebbe come rispondere alla domanda qual è la vera forma del sacro, come trovare la forma dell'acqua! Questo modo dubitativo, quasi laico, di intendere il problema fa parte del carattere evocativo ed indescrivibile del sacro e della divinità; allo stesso tempo però, la religione è il luogo delle risposte certe più che dei dubbi, della canonizzazione degli spazi fino a renderli icona di se stessi, e per questo, oltre che segno da riconoscere, simbolo in cui riconoscersi. Comprendere in cosa riconoscere l'emblematicità di ciascuna aula, è indispensabile per ipotizzarne la plausibile coesistenza in una ricerca tesa a cogliere più i punti di contatto che le differenze, evidenziando ciò che è emblematico ed archetipo allo stesso tempo.

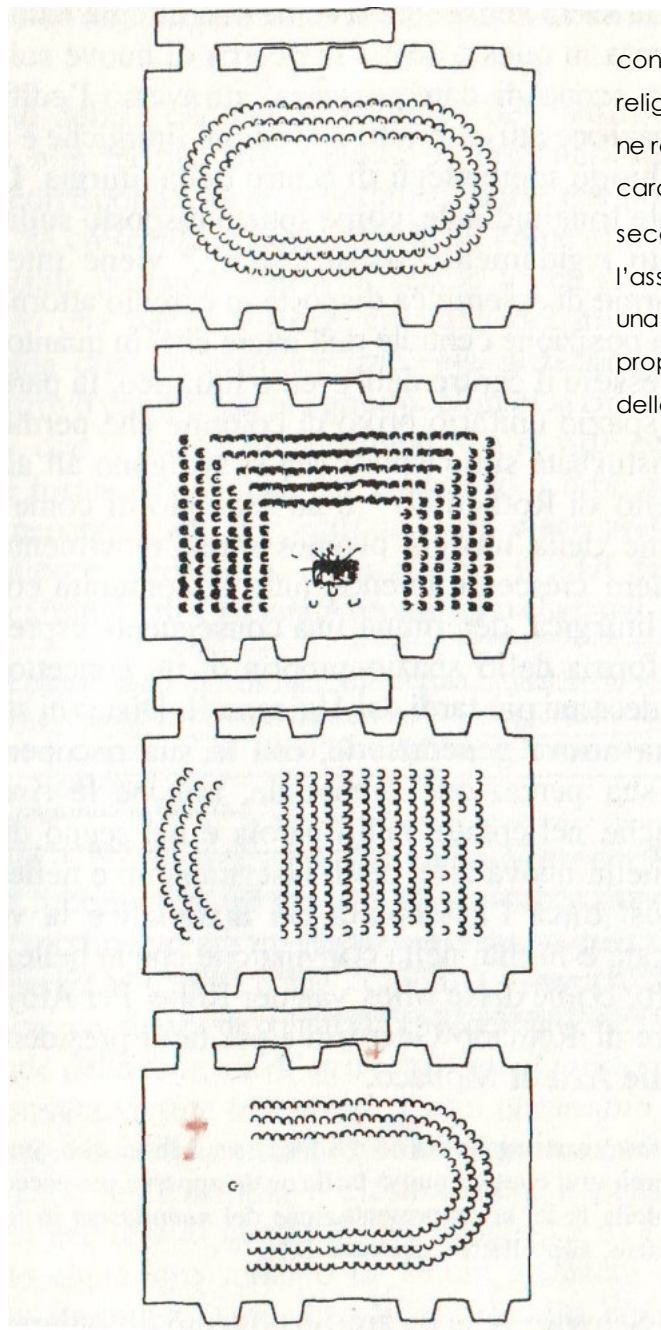
Si è già scritto di quanto sia complesso definire la vera forma del sacro. Per riconoscere allora gli emblemi o l'emblema di ciascuna aula, si può pensare di spostare l'asse di osservazione dalla forma dell'aula alla spazialità generata dalla comunità in preghiera, come se il senso dello spazio dell'aula si esprimesse

attraverso il disporsi dei fedeli al suo interno. La ricerca, quindi, non è quella della *figura emblematica* di ciascuna aula, ma dell'*emblematica dello stare* della comunità nell'aula stessa. L'assemblea è ciò che è capace di attribuire forma al vuoto, quasi che si potesse pregare ovunque. Il disporsi degli uomini carica di senso religioso l'aula stessa, ed evoca l'irruzione del sacro. Si pensi alla cappella di Rothenfeld progettata da Schwarz (immagini Rothenfeld), l'architetto qui propone più schemi secondo cui l'assemblea può disporsi, lasciando invariata la configurazione dell'aula, che assume caratterizzazioni diverse a seconda del modo di disporsi all'interno. Come la forma dell'acqua l'assemblea di Schwarz è in continua evoluzione, lo spazio della sala dei cavalieri di Rothenfeld è dinamico e sacrale allo stesso tempo, ed afferma il primato dell'assemblea sull'aula.

Il primato dell'assemblea sull'aula è valido anche per l'Islam: un musulmano può pregare ovunque, nel deserto, in un recinto di pietra o lungo uno dei marciapiedi delle nostre città, dove la moschea è il tappeto su cui ogni islamico si inchina per la preghiera. (immagini preghiera islamica recinto deserto e per strada)

Per gli ebrei la sinagoga non è il tempio. L'ultimo tempio ebraico, il Tempio di Gerusalemme (in nota descrizione del tempio di Gerusalemme), fu costruito da Erode dopo la distruzione del Tempio di Salomone e distrutto dall'imperatore Tito. (immagine papa muro del pianto, in nota documento noi ricordiamo) Con la distruzione del Tempio, da cui ebbe inizio la diaspora degli ebrei, ebbero termine i sacrifici, che solamente nel tempio si potevano compiere ed ebbe termine il ruolo del sacerdozio, che lì esplicava la sua attività. La distruzione del tempio segna una tappa cruciale nella costituzione del giudaismo, così come è oggi. Il passaggio al culto sinagogale, pubblico non più sacrificale, incentrato sulla lettura del Libro. L'aula è il luogo in cui la comunità si riunisce intorno al Libro; il Libro è il luogo della memoria, non l'aula, qui la comunità si dispone per ascoltare la lettura o per rileggere individualmente. Lettura, memoria ed identità tengono insieme l'assemblea. L'unico luogo veramente sacro riconosciuto dagli ebrei è il Muro del pianto, ciò che resta del muro occidentale di contenimento del terrapieno su cui sorgeva il Tempio di Gerusalemme. Da più di 1900 anni gli Ebrei si radunano davanti al muro per pregare. Oggi il Muro è stato trasformato in una grande sinagoga a cielo aperto, ricavando una piazza davanti ai colossali blocchi di pietra, dove un tempo vi era un quartiere arabo. È significativo notare come l'unico tempio ebraico sia un tempio all'aperto, ovvero senza aula. (in nota descrizione del muro del pianto)

Il Cristianesimo per i suoi sviluppi post conciliari, l'Islam per il suo portarsi dentro il contesto nomade in cui nasce, la religione ebraica per gli sviluppi filosofici e culturali che la diaspora ha avuto sugli ebrei,



confermano il primato dell'assemblea sull'aula, lasciando leggere come emblematico di ciascuna religione non la forma dell'aula stessa, ma il modo di starci dentro. Questo accomuna le tre religioni e ne rende plausibile la convivenza nello stesso spazio alla luce di una nuova lettura dell'aula, che si caratterizza in funzione dell'assetto che assume l'assemblea. Lo spazio assume valenze diverse a seconda della direzione in cui viene percepito ed occupato, della stasi o del movimento con cui l'assemblea lo fruisce. Si concretizza in una struttura primaria che denuncia la presenza dell'aula ed in una struttura secondaria che la declina in spazialità differenti. Le due strutture esprimono dimensioni proprie dell'architettura: la permanenza e la trasformabilità, dove la trasformabilità non è la flessibilità dello spazio, ma la compresenza di più livelli di lettura dello stesso spazio, nello stesso spazio.



Rudolf Schwarz Cappella nella sala dei cavalieri del castello di Rothenfels (1928)

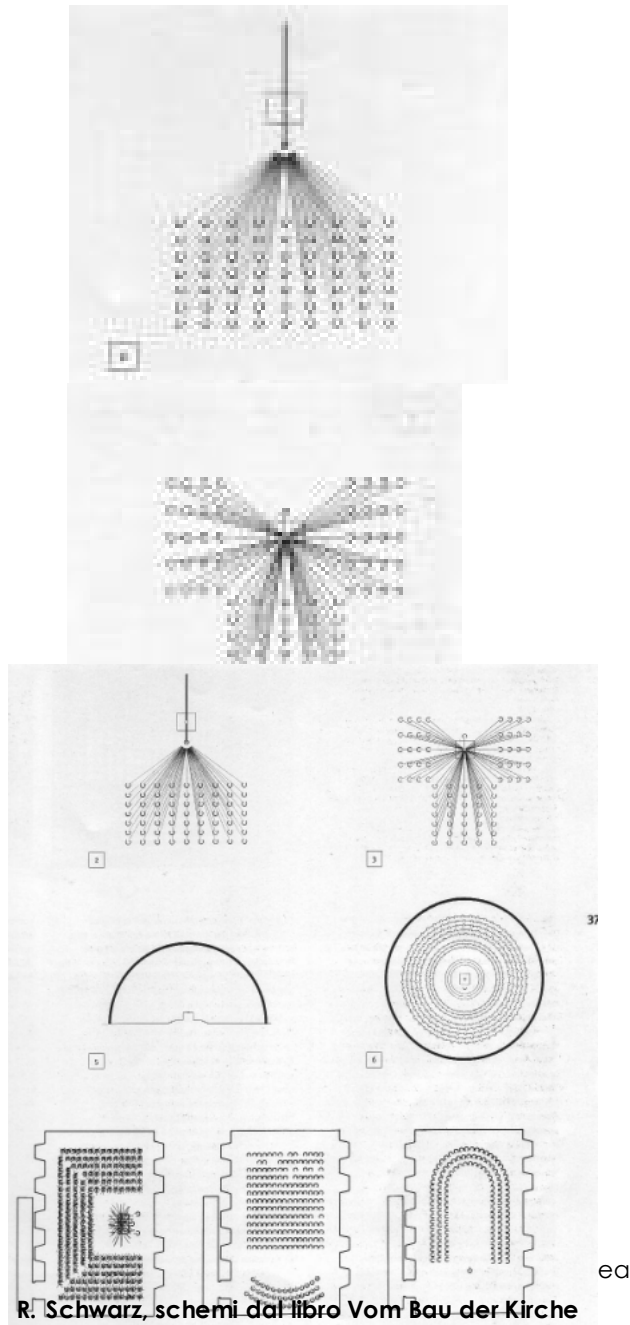
Il quattro dicembre 1963 i vescovi del Concilio Vaticano II approvarono la Costituzione Liturgica, con cui venne sigillata la fine del Medio Evo nella liturgia, e precisamente a causa soprattutto del fatto che la comunità recuperava il proprio rango di soggetto titolare dell'azione liturgica, dopo che per quasi un millennio era caduto in dimenticanza. In architettura i primi movimenti che si fecero portavoce di un processo di rinnovamento dello spazio liturgico risalgono agli anni Venti del XX secolo. Il cosiddetto Movimento Liturgico spinge per «una nuova vita di fede ed una nuova coscienza di Chiesa come comunità viva». (Arno Schilson)¹

«Essi vollero conferire spessore architettonico duraturo all'accresciuta coscienza comunitaria, all'intensificato apprezzamento dei sacramenti e al desiderio di partecipazione ai misteri, e collegare il tutto con i mezzi stilistici e tecnici della moderna architettura profana. In tal modo essi tentarono di trasferire le idee e gli accenti del Movimento Liturgico al piano dell'architettura sacra per conferire anche espressione architettonica a ciò che si svolgeva all'interno dell'edificio». (J. Heimbach)²

L'edilizia sacra venne intesa come liturgia edificata. Significativa diventa in questo senso la ricerca di nuove soluzioni progettuali per favorire la partecipazione attiva di tutti alle azioni liturgiche. La pianta di chiesa assiale longitudinale, come spazio diretto verso l'altare, viene integrata da forme di assemblea disposte a cerchio intorno all'altare. La posizione centrale dell'altare dialoga con un modello di spazio unitario privo di colonne che permette visuale libera ed indisturbata delle azioni liturgiche.

Il castello medioevale di Rothenfels si trova nella regione di Magonza, di proprietà e sede centrale tra le due guerre dell'associazione giovanile cattolica tedesca "Quickborn" fu laboratorio del Movimento Liturgico tedesco. All'interno del castello si trova la Sala dei Cavalieri del Castello, in cui Rudolf Schwarz nel 1928 progettò una cappella, secondo una forma dello spazio propria di un concetto di liturgia riaffermato decenni più tardi dal Concilio Vaticano II.

L'impianto di Rothenfels fa proprie le esperienze e gli insegnamenti del Bauhaus, circa l'autenticità dei materiali e la veridicità di funzione, scala e forma, nonché la riscoperta del religioso nella percezione sensoriale, nel creato. Sulla scia delle intuizioni teologico-liturgiche di



R. Schwarz, schemi dal libro Vom Bau der Kirche

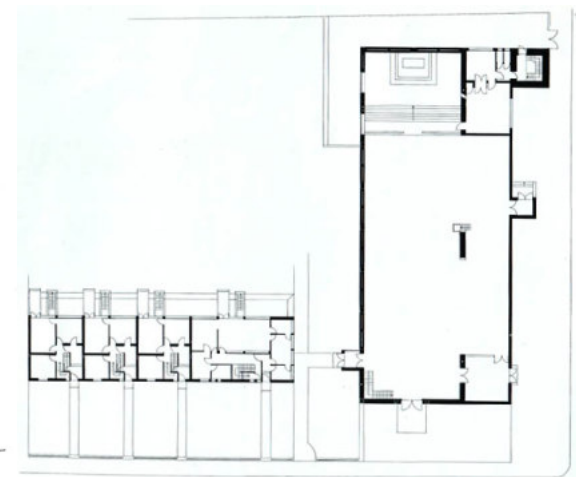
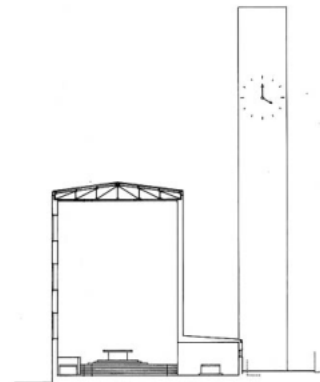
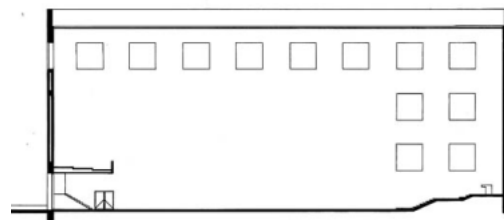


Romano Guardini, Schwarz fece piazza pulita di tutto ciò che ostacolava quest'avisione, e non soltanto degli ornamenti barocchi, fece demolire un camino ed imbiancare soffitto e pareti. «Come unico arredo lo spazio ebbe cento sgabelli, piccoli dadi neri di legno. Si prese sul serio l'idea che una comunità può produrre da sé, in quanto tale, forme di spazio: è bello se lo spazio sacro si fonda totalmente sulla comunità e sul suo agire». (R. Schwarz)]

A tal proposito Romano Guardini si è così espresso: «Il vuoto correttamente articolato di spazio e superficie non è una pura negazione dell'immagine, ma il suo polo opposto. Esso si rapporta a questo come il silenzio alla parola. Non appena l'uomo si apre ad esso, vi percepisce una presenza misteriosa. Essa esprime del sacro ciò che va oltre forma e concetto».



R. Schwarz, Corpus Domini, Aquisgrana 1930



Chiesa

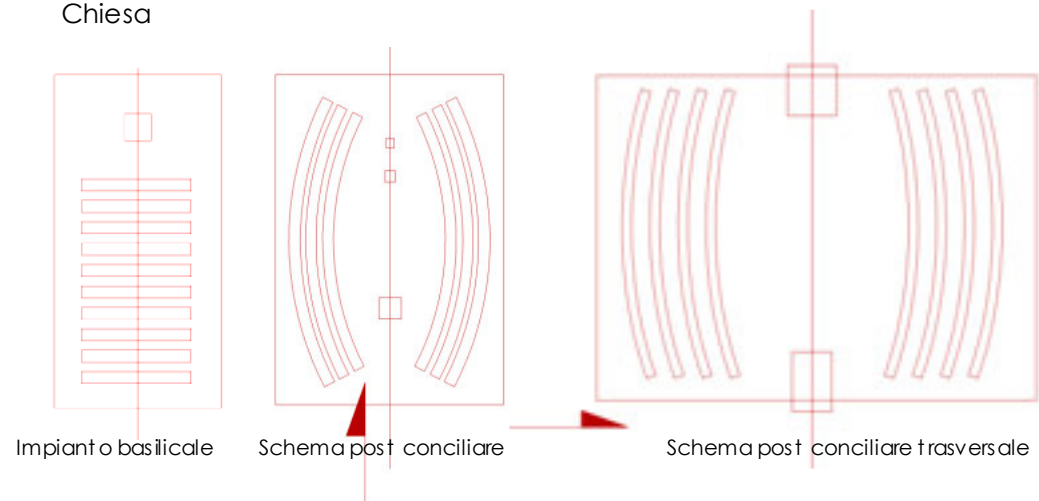
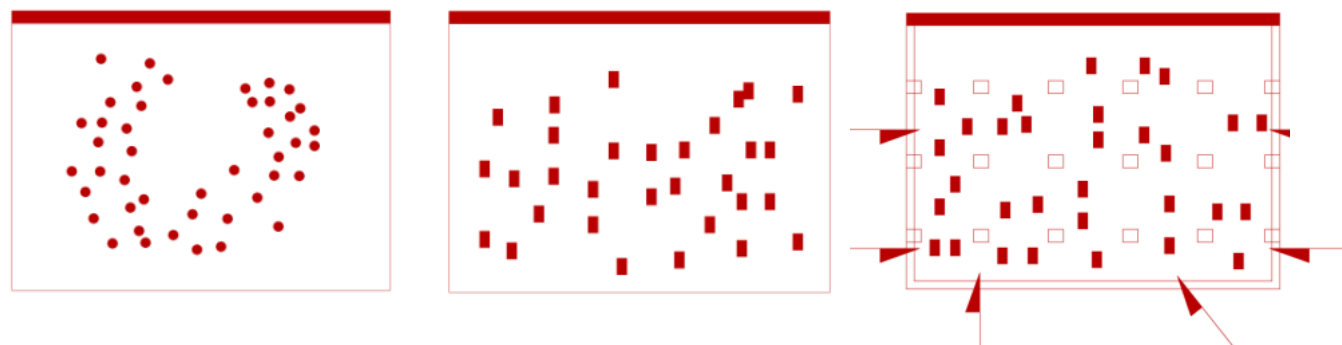
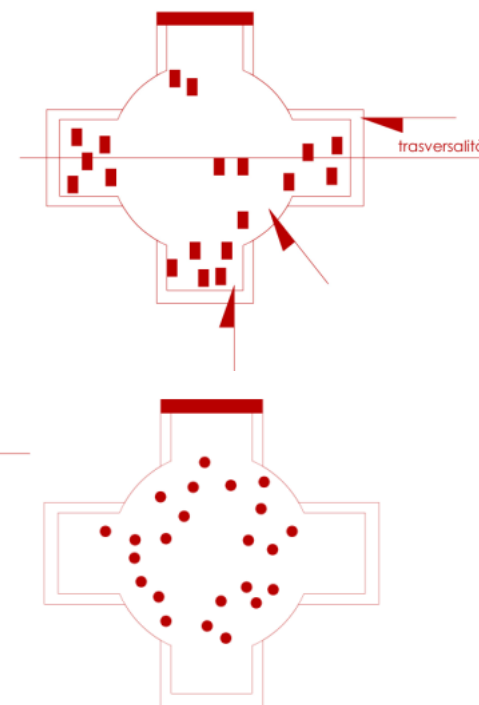
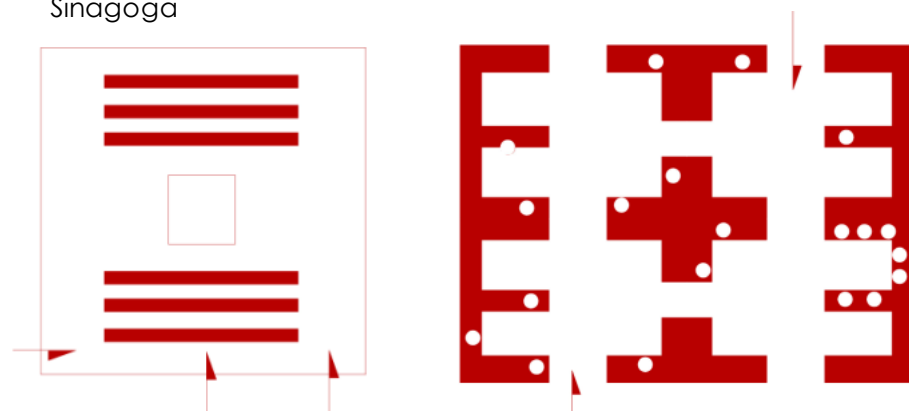


Figure emblematiche dello stare

Moschea

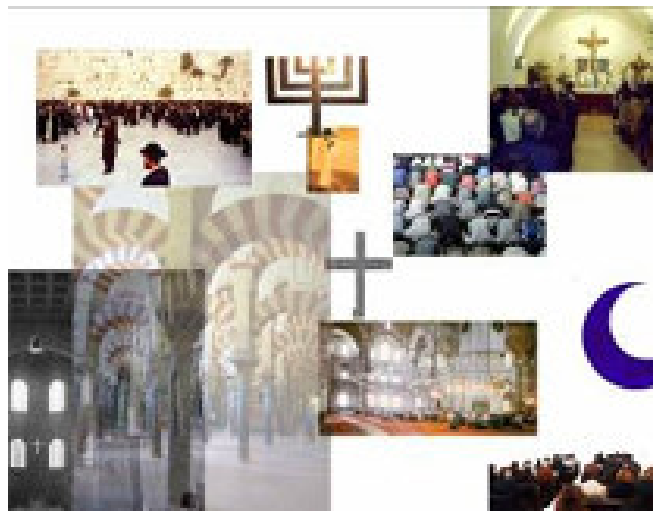


Sinagoga



Simboli

Bruegel, Babele



Simboli

Il carattere di uno spazio sacro, sia esso una chiesa, una moschea o una sinagoga si esprime attraverso emblemi, tra cui vanno annoverati anche i simboli religiosi, e da cui deriva la riconoscibilità di quello spazio in quanto tale. I simboli religiosi, sono segni di riconoscimento che evocano aspetti salienti di quelle religioni, mettendo in relazione l'astrazione del sacro con la comunicazione umana. Allo stesso tempo è possibile affermare che uno spazio è riconoscibile come sacro anche in assenza di simboli religiosi. L'azzeramento dei simboli non implica l'eliminazione dei segni del sacro. A tal proposito ritorna calzante la riflessione di Loos, nel saggio Architettura: « Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura».

In questa descrizione, sebbene non compaiano simboli religiosi e la parola sacro non sia mai riportata, viene continuamente evocata, attraverso il rimando tra alcuni caratteri primordiali e fondativi (*archetipi*) dell'architettura ed il sentire umano. Gli archetipi dello spazio sacro sono tipi originari con valore inaugurale, attraverso cui l'idea si fonda, assumendo essi stessi il valore di simboli. Mai, come nella sfera del sacro, gli archetipi, attraverso la propria densità evocativa, confermano il fondamento metafisico del simbolo, rappresentativo del nesso semantico tra "simboleggiante" e "simboleggiato". I simboli archetipi rifuggono, come la natura stessa del simbolo vuole, dall'analogia, dalla metafora, dalla similitudine, dall'allegoria, in questo caso «la funzione rappresentativa del simbolo non è il puro e semplice rimando a qualcosa di non presente. Il simbolo, piuttosto, fa apparire come presente qualcosa che fondamentalmente è sempre presente». H.G. Gadamer

Dostoevskij, ne "I fratelli Karamazov" nel racconto del Grande Inquisitore racconta la nuova discesa di Cristo tra gli uomini e scrive: «La mia azione si svolge in Spagna, a Siviglia, al tempo più pauroso dell'inquisizione quando ogni giorno nel paese ardevano i roghi per la gloria di Dio e con

grandiosi autodafé si bruciavano gli eretici. Oh, certo, non è così che Egli scenderà, secondo la Sua promessa, alla fine dei tempi, in tutta la gloria celeste, improvviso “come folgore che splende dall'Oriente all'Occidente”. No, Egli volle almeno per un istante visitare i Suoi figli proprio là dove avevano cominciato a crepitare i roghi degli eretici. Nell'immensa Sua misericordia, Egli passa ancora una volta fra gli uomini in quel medesimo aspetto umano col quale era passato per tre anni in mezzo agli uomini quindici secoli addietro. Egli scende verso le “vie roventi” della città meridionale, in cui appunto la vigilia soltanto, in un “grandioso autodafé”, alla presenza del re, della corte, dei cavalieri, dei cardinali e delle più leggiadre dame di corte, davanti a tutto il popolo di Siviglia, il cardinale grande inquisitore aveva fatto bruciare in una volta, ad *majorem Dei gloriam*, quasi un centinaio di eretici. Egli è comparso in silenzio, inavvertitamente, ma ecco – cosa strana – tutti Lo riconoscono. Spiegare perché Lo riconoscano, potrebbe esser questo uno dei più bei passi del poema. Il popolo è attratto verso di Lui da una forza irresistibile, Lo circonda, Gli cresce intorno, Lo segue. Egli passa in mezzo a loro silenzioso, con un dolce sorriso d'infinita compassione. Il sole dell'amore arde nel Suo cuore, i raggi della Luce, del Sapere e della Forza si sprigionano dai Suoi occhi e, inondando gli uomini, ne fanno tremare i cuori in una rispondenza d'amore. Egli tende loro le braccia, li benedice e dal contatto di Lui, e perfino dalle Sue vesti, emana una forza salutare. Ecco che un vecchio, cieco dall'infanzia, grida dalla folla: “Signore, risanami, e io Ti vedrò”, ed ecco che cade dai suoi occhi come una scaglia, e il cieco Lo vede. Il popolo piange e bacia la terra dove Egli passa. I bambini gettano fiori dinanzi a Lui, cantano e Lo acclamano: “Osanna!”. “E' Lui, è Lui”, ripetono tutti, “dev'essere Lui, non può esser che Lui”. Il sacro compare “in silenzio, inavvertitamente”, ma tutti lo riconoscono, il perché lo riconoscano, sta nel fatto stesso. Il senso del sacro è metafisico, metà tà physikà, dopo la natura, al di là, sopra, oltre. La stessa tentazione di Crista descritta nello stesso racconto avviene in un luogo privo di simboli, ma che è esso stesso un simbolo il deserto.

Tutto questo rimanda alla oggettività del sacro, ad un grado zero della scrittura religiosa; da dove nasce allora la necessità dei simboli religiosi? Il simbolo ha una funzione sociale, nel simbolo

religioso non si riconosce lo spazio sacro, ma si riconoscono "tra loro", coloro che attribuiscono a quello spazio un valore sacro. I simboli religiosi attengono alla socialità, all' "estetica della ricezione". La parola simbolo deriva dal greco sun-ballein, che significa 'congiungere', 'tenere insieme', il simbolo è ciò che tiene insieme un'idea e quella che è la sua percezione sensibile che si esprime attraverso il simbolo stesso, ma è anche ciò che tiene insieme quanti in quel simbolo si riconoscono. Il contrario di sun-ballein è dia-ballein, che letteralmente significa "gettare nel mezzo, mettere di traverso, da cui la parola diavolo, metaforicamente colui che "separa, disunisce, divide, colui che cade". E' chiaro che ci muoviamo su un terreno minato, in cui le stesse parole si caricano di valenze simboliche che risalgono a retaggi culturali antichi, insite nella memoria collettiva, il cui studio rimanda al legame tra semiologia e sociologia, in un ambito disciplinare di cui sicuramente tener conto, ma che non è specifico di questa ricerca. Se la riconoscibilità del sacro non è una questione tra teologia, forma e liturgia, ma è una questione sociale, qual è la risposta che può dare in merito l'architettura, in quanto forma simbolica della risposta a questa domanda. La risposta oltre che essere un problema architettonico è una questione etica. Dostoevskij ne dà un'interpretazione proseguendo nel racconto del grande inquisitore. «Il popolo si agita, grida, singhiozza; ed ecco in questo stesso momento passare accanto alla cattedrale, sulla piazza, il cardinale grande inquisitore in persona. È un vecchio quasi novantenne, alto e diritto, dal viso scarno, dagli occhi infossati, ma nei quali, come una scintilla di fuoco, splende ancora una luce. Oh, egli non ha più la sontuosa veste cardinalizia di cui faceva pompa ieri davanti al popolo, mentre si bruciavano i nemici della fede di Roma: no, egli non indossa in questo momento che il suo vecchio e rozzo saio monastico. Lo seguono a una certa distanza i suoi tetri aiutanti, i servi e la "sacra" guardia. Si ferma dinanzi alla folla e osserva da lontano. Ha visto tutto [...]. Egli allunga un dito e ordina alle sue guardie di afferrarlo. E tanta è la sua forza e a tal punto il popolo è docile, sottomesso e pavidamente ubbidiente, che la folla subito si apre davanti alle guardie e queste, in mezzo al silenzio di tomba che si è fatto di colpo, mettono le mani su Lui e Lo conducono via. Per un istante tutta la folla, come un solo uomo, si

curva fino a terra davanti al vecchio inquisitore; questi benedice il popolo in silenzio e passa oltre. Le guardie conducono il Prigioniero sotto le volte di un angusto e cupo carcere nel vecchio edificio del Santo Uffizio e ve lo rinchiudono».

Nella consapevolezza del valore sociale dei simboli religiosi e della loro complementarità rispetto a ciò che simboleggia il sacro, la sfida concettuale della ricerca, sta proprio nell'azzeramento dell'apparato iconico tradizionale, ipotizzando uno spazio che affidi alla muta eloquenza dell'architettura moderna l'emozione del sacro. Ciò che la ricerca può verificare attraverso il progetto è l'esito del confronto tra simboli religiosi ed un'architettura che, per il suo essere fortemente evocativa, è essa stessa "icona", nell'intento di descrivere uno spazio che conservi il carattere del sacro per ognuno dei tre culti.

AULA

L'aula è l'archetipo dello spazio pubblico, è il luogo collettivo del grande riparo che risponde al bisogno degli uomini di riunirsi in uno spazio ben delimitato che sia espressione dei "riti collettivi", siano essi religiosi, istituzionali, culturali, ricreativi, ecc. L'aula monumentalizza lo spazio collettivo e come tutti i monumenti vive di un doppio significato: quello simbolico, legato ai rimandi che quello spazio con la sua forma genera nella memoria collettiva e quello materiale conformativo, legato alla qualità dello "stare dentro" quello spazio. I tre edifici religiosi, chiesa, moschea e sinagoga «assumono il tema dell'aula puntualmente caratterizzato nelle diverse accezioni del sacro». (S. Bisogni, Zolla delle religioni) Al di là delle singole declinazioni, in tutti e tre i casi la fisicità dell'aula interpreta il rapporto interno-esterno, quale condizione dello stare o pregare rispetto ad un infinito sacro. L'aula, o meglio lo "stare dentro" l'aula, si fa veicolo per l'irruzione del sacro. Questa condizione tematica comune viene poi declinata nelle tre caratterizzazioni spaziali, secondo interpretazioni tipologiche di ciascun pensiero teologico e delle pratiche liturgiche. Se l'aula è il luogo dell'evocazione e dell'irruzione del sacro, nella forma complessiva, così come in ciascuna delle sue parti, prevale la qualità simbolica della composizione, da qui nasce ad esempio l'impiego della forma cruciforme nella chiesa cattolica, che con l'uso della pianta a croce greca o latina fa dell'aula stessa una croce. L'aula contiene i simboli e li declina attraverso la sua forma, tanto da farsi essa stessa icona. La figura dell'aula è la forma simbolica o meglio, una delle forme simboliche, più rilevanti di ciascuna religione, le cui trasformazioni tipologiche sono indice del divenire storico del sentire religioso e del pensiero filosofico, tanto da poter dire provocatoriamente che ad ogni tipologia di aula corrisponde la sua teologia.

Declinazioni spaziali del tema dell'aula nelle tre religioni

Chiesa

"Il simbolo, aveva detto Pavese, «è un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale... e come tale versa un'aura di miracolo in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia. Altra definizione non si può dare del simbolo se non che anch'esso è un oggetto, una qualità, un evento che un valore unico, assoluto strappa alla causalità naturalistica ed isola in mezzo alla realtà». (Feria di Agosto)

Il formare simbolico costruisce un piano *altro* rispetto alla fisicità propria degli oggetti o del funzionalismo più semplicistico. Illuminante, sotto questo punto di vista, è il processo attraverso cui un'architettura pagana, come la basilica romana, deputata ad ospitare il pubblico affare sia stata trasformata dal cattolicesimo in

aula di preghiera. «La grande aula del mercato viene ruotata, viene direzionata longitudinalmente e polarizzata su uno dei lati corti del rettangolo, spostando l'ingresso sul lato corto. Lo spazio si presenta così nella sua profondità, scandito dai ritmi architettonici laterali delle colonne, poste a dividere la navata principale da quelle laterali. Il luogo della celebrazione eucaristica diviene così il fulcro dello spazio (immagine basilica di treviri) Per segnalare questo nuovo centro simbolico tutte le strutture convergono, tendono, nei loro valori formali e visuali verso di esso; mentre, a raccogliere e a chiudere il movimento polarizzato, il fondo dell'aula risuona spazialmente con una grande abside. Questa, a causa della forma semicilindrica, si evidenzia nettamente per forma e significato dallo spazio dell'aula. La grande semicupola evidenzia la realtà liturgica e ne segna simbolicamente il ruolo sacramentale. La sintesi che viene a costituirsi tra "movimento" convergente verso l'altare... e la risonante immobilità della curva dell'abside, concentra sul fondo il senso di formalizzazione di tutto l'organismo: ricostruendo l'unità tra processo formale e significato simbolico dell'architettura. Connessione questa coscientemente perseguita se si ricorda che, tra le trasformazioni introdotte dagli architetti cristiani sulla basilica pagana, oltre alla rotazione dell'accesso sul lato minore, c'era stata l'abolizione del giro di colonne davanti ai lati corti dell'aula rettangolare. Onde sciogliere la non gerarchizzazione e la non finalizzazione spaziale propria della basilica pagana... L'area presbiteriale absidata non è un luogo giustapposto, ma polarizza un percorso, un'esperienza; è, la basilica, simbolo a livello generale della vita cristiana, che tende nel suo cammino umano verso il Cristo uomo-Dio. (...) Il passaggio all'umanesimo rinascimentale documenta insieme al permanere della centralità della tematica simbolica, una caratteristica inversione nel rapporto che esprime con il simbolo la connessione tra l'uomo e Dio... avanzando una sottolineatura particolare sulla dimensione umana. Invece che esprimere il rapporto di connessione-dipendenza espresso dalla navata processionale paleocristiana o dalla sequela al Cristo Crocifisso, veicolata dai grandi impianti con transetto a croce latina delle cattedrali medioevali (immagine pianta cattedrale), l'aula rinascimentale sposta il centro simbolico ad una dimensione più intellettualizzata della divinità. La legge dell'ordine divino che regge il mondo, può essere interpretata dall'uomo attraverso le "divine" leggi da lui elaborate della matematica e della proporzione; di qui un nuovo sentire definirà gli spazi, che sono finalizzati all'esperienza del divino. La razionalità del Cosmo, opera di Dio, sarà simboleggiata dalle opere dell'uomo attraverso le forme simbolo della cupola, della centralità, della perfezione proporzionale. A livello di simbologia religiosa si ha la sostituzione dei simboli centrati sull'esperienza di Cristo Crocifisso, con quelli sul Dio Perfezione. simbolo del divino diverrà la tipologia

centrica, perché cerchio e sfera sono le geometrie che maggiormente incarnano la semplicità e la perfezione: al modo della divinità, che regge (centro) e determina (circonferenza) il mondo. (immagine S. Maria degli Angeli Brunelleschi e tempio di S. Pietro in Montorio Bramante) Di qui il tentativo di cambiare la tipologia a croce con nuove strutture spaziali centrali, a cerchio, poligonali, ad ottagono e così via.

(Antonio da Sangallo il Vecchio S. Biagio a Montepulciano) La ricerca del divino nella perfezione matematica, annuncia un passaggio decisivo nell'uomo moderno nell'atteggiarsi verso l'esperienza religiosa. L'uomo si allontana da un sentire che vede nella dipendenza da Dio il centro della propria esistenza, ed allo stesso tempo tende a porre, come importanti mezzi di mediazione tra sé e Dio, strumenti umani (l'ordo matematico), intesi come necessari per arrivare a Dio.

(...) Alla nascita dell'ordine dei Gesuiti ed alla predicazione intrapresa da S. Ignazio di Loyola, va legato il deciso rinnovamento tipologico spaziale e la stabilizzazione della chiesa ad aula unica con cappelle, la quale porta a maturazione l'individuazione di un tipo architettonico diverso sia dall'intellettualismo avanguardistico della tipologia centrica, che dalle soluzioni longitudinali a più navate, che con l'introduzione della nuova pastorale, che puntava all'unitarietà dell'assemblea liturgica, risultava poco adatta. Una tipologia che ha nella grande risonanza formale conferita al presbiterio con l'altare, posto in un'area a cui è finalizzato tutto lo spazio interno, la sua connessione simbolica fondamentale: la quale è l'avvicinamento più deciso del modello primo-cristiano, della basilica. Col suo spazio ad aula chiuso in fondo da un abside inquadrato dall'arco trionfale, sostituito a volte da un presbiterio quadrato, sempre però inquadrato dall'arco trionfale ed il tetto cassettonato. Il rinnovamento pastorale, determina il largo sviluppo di questo tipo di chiesa, che sarà detto "gesuitico" (piante libro benedetti, palladio chiesa del redentore a Venezia)».

Nel tardo XIX secolo, la costruzione della chiesa è dominata da un ampio storicismo.

Contemporaneamente si sviluppa in Europa centrale il Movimento Liturgico, promosso da monaci ed intellettuali che indagano sulle origini del Cristianesimo. Una sorta di manifesto di questa corrente è la massima di Romano Guardini: «La chiesa si risveglia dall'anima». L'opera del Movimento Liturgico insieme al portato teorico ed alle architetture del Movimento Moderno, hanno portato ad un rinnovamento radicale dell'aula cattolica: esempi come Notre Dame di Ronchamp segnano una rivoluzione formale di tutto quanto era stato prodotto prima. Il forte laicismo che ha contrassegnato la società moderna prima e quella contemporanea poi, insieme alla riscrittura del linguaggio e delle tipologie architettoniche ha comportato

la crisi delle forme e dei tipi tradizionalmente appartenenti al repertorio religioso. Ciò che è sopravvissuto sono i simboli, ma la loro declinazione architettonica è a tutt'oggi alla ricerca di una risposta tipologica, che risponda alle forme simboliche della religiosità contemporanea. A tutto questo si è aggiunto il forte rinnovamento liturgico introdotto prima dai movimenti religiosi della prima metà del XX secolo, poi ufficializzato dal Concilio Vaticano II. Negli anni '30 del secolo scorso, nel tentativo di trovare la nuova espressione simbolica dell'aula, Schw arz distingue diverse forme aggregative tipiche della comunità, denominate "immagini archetipe" (inserisci schemi schw arz), abbinandole a modelli: "sacra interiorità" (l'anello), una forma chiusa che consente l'aggregazione circolare dei fedeli intorno all'altare; "sacra partenza", una disposizione a tre quarti di cerchio o a T; e anche "il viaggio sacro" (il percorso) una disposizione a colonne. Lo spazio liturgico dell'assemblea non è separato dall'altare; il ruolo della comunità e la sua partecipazione attiva all'Eucaristia diventano il nucleo principale della nuova liturgia, auspicando il ritorno al sentire religioso originario e partecipato della comunità in preghiera. La necessità di fissare la rappresentazione simbolica di questo rinnovamento dà inizio ad un processo di ricerca tipologica e formale del nuovo carattere dell'aula. All'inizio degli anni '60, il Concilio Vaticano II, introduce un grande cambiamento: partendo dal presupposto che è la comunità a radunarsi intorno alla mensa del Signore, accostandosi all'altare, fulcro della cerimonia, si attua una politica di cambiamenti ai requisiti della chiesa da casa di Dio a casa della Comunità. Prende forma l'idea di allestire l'altare come punto centrale dello spazio, intorno al quale i fedeli possono raccogliersi. (immagine pianta tonda) Il valore simbolico della Comunità e del suo disporsi durante la liturgia ha portato ad approfondire il concetto di pianta aperta e di uno spazio per la comunità disposto trasversalmente intorno ad una pedana centrale a forma di T (immagine pianta a T). La proposta di modificare l'immagine spaziale in relazione alla celebrazione liturgica raramente è stata applicata, nonostante questa possibilità offrisse opportunità di adattamento alle varie forme aggregative della comunità. Dall'assemblea dei fedeli sono risultate sempre nuove forme di liturgia. Circa le differenti situazioni comunicative sono pensabili diverse configurazioni spaziali. Riflettendo sulle nuove vie dell'architettura di culto contemporanea si pone una nuova questione: che cos'è oggi l'Unico? Tre sono le parole chiave: spazio, luce e liturgia. Nella ricerca di spazi a misura, la liturgia cattolica è stata vivacemente discussa negli anni passati come soluzione comunitaria. Alla base ci sarebbe l'idea conciliare per cui la cerimonia dell'Eucaristia e della Parola sono due momenti di pari importanza e spesso, si trovano

su un unico asse, magari centrale. (immagine pianta ellittica) Il centro vuoto definisce uno spazio d'attesa libero per consentire nuove esperienze. La comunità si distribuisce lungo i due lati del nuovo centro. La mensa della parola e la mensa del pane costituiscono il fulcro dello spazio liturgico di nuova concezione. «... l'Eucarestia – dirà Von Balthasar – è solamente il nucleo più interno dell'intera istituzione che noi chiamiamo Chiesa, alla quale appartiene altrettanto essenzialmente molto di quanto, considerato isolatamente, potrebbe sembrare puro involucro, alienazione, pietrificazione. Valorizzato invece, dalla intenzione di Gesù esso è possibilità e mediazione della sua presenza immediata». L'edificio sacro sarà fatto «in modo che mostri questa presenza... un involucro, un contenitore che lo contenga, senza poter mai essere confuso con Lui stesso, qualcosa che Lo renda presente per i credenti e gli amanti senza che si possa impadronire di Lui in modo magico». La riflessione di Von Balthasar, [teologo](#), [sacerdote](#) e [cardinale svizzero](#) della Compagnia di Gesù, pone l'accento sull'idea di chiesa come casa della Comunità, in cui l'aula è il contenitore, non il veicolo, di un evento trascendente che stabilisce una connessione tra l'assemblea e Dio.

Moschea

Generalmente si pensa alla moschea come ad un edificio religioso, non è stato sempre così. La moschea delle origini è un luogo pubblico, in cui ci si riuniva in tutte le occasioni importanti della vita comune. La compresenza di funzioni pubbliche e religiose si rivela dunque come carattere fondamentale delle prime grandi moschee cattedrali (masjid al-jami) e dove si svolgeva anche la preghiera.

La prima moschea fu costruita nel 662 a Medina, ed era la casa di Maometto: una casa a corte, costruita sul modello "cortile arabo", influenzate dall'architettura egiziana, strutturata come un grande cortile rettangolare circondato da porticati, fontana centrale e piccola saletta di preghiera orientata verso La Mecca. (immagine casa di maometto moschea di medina). La corte dell'abitazione del profeta, non faceva solo da cornice alla preghiera, era anche luogo di ricevimento di ambasciate e spazio per banchetti e feste.

La prima grande moschea costruita dagli Omayyadi (uno dei clan più potenti all'epoca del profeta Maometto) costruita intorno ad una basilica cristiana, fu la Grande Moschea di Damasco (705-715) (immagine moschea di damasco), uno dei migliori e più famosi esempi di moschea delle origini. La prima moschea qui costruita, aveva trovato posto all'interno del *temenos* dell'antico tempio di Giove Damasceno, spartendo lo spazio con la comunità cristiana, che aveva edificato, al posto della primitiva cella del santuario, la chiesa di S. Giovanni Battista. Soprattutto nel periodo omayyade, la moschea

costituiva il foro, il luogo dell'assemblea dove venivano presi i provvedimenti riguardanti la società islamica. I califfi ad esempio, nel primo giorno del loro regno, si recavano direttamente alla moschea per incontrare i nuovi sudditi; mentre la preghiera rituale poteva essere svolta non importa dove, l'assemblea della comunità ha luogo obbligatoriamente nella grande moschea. Impostato in questi termini il problema, c'è chi come Sauvaget sostiene che non è nella liturgia religiosa che occorre cercare la chiave dell'ordine architettonico della moschea, ma piuttosto nelle istituzioni governative o, per meglio dire, dalla parte del cerimoniale aulico. Il *m inbar* sarà così il trono o cattedra del capo politico della comunità; il *mirhab*, inesplicabile dal punto di vista liturgico dal momento che non vi si svolge alcuna azione specifica e dato che è l'intero muro di fondo della sala ad indicare la direzione, *qibla*, della preghiera, non sarà che il ricordo dell'abside terminale delle sale di udienza omayyadi, dove sedeva il principe; la *maqsurā*, cioè la parte della moschea riservata al sovrano, situata al fondo della navata assiale, immediatamente avanti al muro della *qibla*, delimitata da un graticciato o da una balaustra, a volte coperta a cupola, sarà l'equivalente delle sale di udienza, dove il grigliato ligneo che, secondo l'etimologia del termine *maqsurā*, costituisce una separazione, corrisponde alla tenda tesa davanti all'abside della sala di udienza per separare il sovrano dal resto del pubblico. La nave centrale della moschea, in asse al *mirhab*, generalmente più alta rispetto alle sale ipostile laterali e più larga rispetto alle altre navate, sarà tenuta libera dal pubblico nelle grandi occasioni, esattamente come la nave assiale delle sale di udienza, mentre la popolazione affollerà le sale ipostile laterali. Nonostante la maggiore altezza della nave centrale resta il forte carattere orizzontale dell'aula, che esprime un'adesione religiosa che fa scendere il cielo in terra, e che rende immanente la trascendenza. Questo carattere fortemente secolare dell'aula, legato ad un rituale in cui politica e religione si fondono, trova riscontro nelle conclusioni radicali che Sauvaget pone alle proprie analisi: il dispositivo della moschea e quello della sala di udienza non sono che due realizzazioni diverse di una sola tipologia.

Nel tentativo di dare risposta al problema delle origini architettoniche della moschea non si può tralasciare il fatto che essa è la più giovane tra le tre tipologie di aula. Si noterà come i costruttori di quei vasti saloni ipostili abbiano preso materiali da complessi architettonici precedenti, principalmente romani e bizantini, utilizzandoli alla stregua di cave o di fabbriche di capitelli e colonne. Questo fatto potrebbe essere interpretato come una negazione della tradizione antica, del tempio romano o della basilica bizantina. Tuttavia quando gli arabi arrivarono in Africa (verso la fine del VII secolo) i complessi monumentali, per la

maggior parte, non solo non erano più in funzione, ma erano decisamente abbandonati, caduti in rovina, insomma erano vestigia tenute in scarsissima considerazione. In questo può anche aver giocato un certo senso di emulazione: sentendosi obbligati a essere all'altezza della cosa acquisita o anche cercando di superarla inventando uno spazio di diversa ampiezza, destinato a valorizzare ciò che era stato utilizzato tempo prima in modo diverso. Da qui l'acquisizione dei modelli preesistenti e la loro trasformazione: la moschea degli Omayyadi a Damasco, con le sue tre alte navate parallele, riprende perfettamente la pianta della basilica cristiana, attuando nuovamente quella rotazione dell'asse che il cattolicesimo aveva attuato sulla basilica romana. (lo schema passaggio dall'impianto romano a quello cattolico a quello islamico) Ovviamente le forme ereditate sono sottoposte alle regole della nuova religione perché, visualizzando l'orientamento verso la Mecca attraverso il *mihrab*, la nicchia rivolta verso la kaaba, il cubo rivestito di stoffa nera, ombelico del mondo, posto al centro del recinto sacro, che sta di fronte al devoto in preghiera in qualsiasi angolo del mondo si trovi, e attorno al quale gira il pellegrino quando va personalmente a visitare il luogo sacro.

Dono dell'Islam è questa capacità di inglobare, realizzando il dettato coranico riguardo al promuovere l'Islam come nazione "di mezzo" ("Così abbiamo fatto di voi una comunità mediana"16)

Questa "medianità" della diversità ha conferito all'Islam il privilegio di essere in contatto con il mondo latino, greco, cinese, sanscrito, persiano, siriano, aramaico, ebraico, cristiano. L'Islam ha saldato queste tradizioni separate, le ha unificate e insieme nei suoi periodi di massimo splendore le ha rinvigorite (1). Tutto ciò ha fatto dell'Islam una religione eclettica e medianica, la sua capacità di inglobare è visibile ad esempio, nell'assunzione e trasformazione dei principi del neoplatonismo, rappresentato da Plotino, quando parla teologicamente dell'*aphat os* (l'ineffabile), o del pensiero di Filone di Alessandria, che già all'inizio del I secolo aprirà a tutte le discendenze monoteiste la strada dell'articolazione tra filosofia ellenica e scritture rivelate. Filone, l'ebreo di lingua greca, mediterà sulla figura dell'invisibile associando i concetti greci alla Bibbia. Leggerà la frase di Iahvè a Mosè: "Tu non puoi vedere la mia Faccia", invocando l'*aperinoutos* (inconcepibile), l'*aperigraptos* (impossibile da circoscrivere), l'*aschematistos* (impossibile da raffigurare), l'*atheatos* (impossibile da contemplare). Entrando in rapporto con la nube oscura, Mosè "comprenderà che Dio, nel suo atto d'esistere, è incomprendibile a ogni creatura, e vedrà precisamente la Sua invisibilità". Ora, si dà il caso, che esista un versetto coranico che è l'equivalente esatto di quello biblico, "Lan tarâni" ("Tu non Mi vedrai"). Il concetto di Dio come inconcepibile, impossibile da circoscrivere e da raffigurare,

ritorna pienamente nell'Islam, costringendo il linguaggio architettonico dell'aula di preghiera alla sfida con l'indicibile e l'invisibile. L'aula è simbolicamente concepita per accogliere "il totalmente Altro qui presente", interpretando una dottrina teologica che per molti versi si avvicina al pensiero patristico. Giovanni Crisostomo (344-407), in una riflessione che assimila la visione alla conoscenza dice: "Perché le virtù incorporee non hanno pupille né occhi né palpebre, e ciò che per noi è visione, per esse è conoscenza. Così, quando senti dire che 'nessuno ha mai visto Dio', devi immaginare che nessuno ha mai conosciuto Dio nella sua essenza con perfetta esattezza".

Gregorio di Nissa (seconda metà del IV secolo), invece, pur non ignorando la conversione della visione in conoscenza, persiste nel rimanere all'interno della ricerca dell'illimitato che impegna lo sguardo. Poiché ciò che è ricercato per essere visto non ha contorni, la sua ricerca è l'assillo di ogni istante, diventa infinita, e si trova così assimilata alla ricerca estetica (quella del Bello) e alla ricerca amorosa (quella del desiderio mai soddisfatto): "Non c'è limitazione che potrebbe interrompere il progresso dell'ascesa a Dio, poiché da un lato il Bello non ha confini, e dall'altro il progredire del desiderio verso di Lui non potrebbe essere fermato da alcuna sazietà".

Gli impianti delle moschee ipostile raffigurano con la ripetizione quasi ossessiva del sistema colonnato, la rappresentazione dell'ineffabile, in uno spazio sospeso ed astratto, che esclude, nella contemplazione, tutto ciò che non è Dio e raggiunge la perfezione solo quando si spoglia di ogni analogia con il creato.

L'iterazione del modulo, i suoi rapporti matematico – geometrici, sono il simbolo dell'esperienza metafisica di Dio. (immagine moschea ipostila).

Vari sono le tipologie che la moschea assume nella storia dell'Islam, legati alle diverse aree culturali ed etniche islamizzate. Nonostante queste forme architettoniche siano nate in periodi diversi, non esiste alcuna filiazione diretta o evoluzione del tipo, si verifica invece una loro compresenza in aree geografiche diverse o una loro commistione a formare tipi architettonici ibridi. La moschea araba ipostila si sviluppa in Siria, nord Africa, Spagna ed India si diffonde con il modello a "T", che riprende lo schema "cortile arabo", con la variante di avere la sala di preghiera più grande divisa su più navate arcate e colonnate con ingresso monumentale trasversale rispetto alla sala (praticamente una basilica romana con abside del 4° secolo). In area persiana e centro asiatica si sviluppa la moschea a quattro iwan, ambiente delimitato su tre lati, aperto sul quarto lato su di una corte interna. L' iwan meridionale, in direzione della Mecca, assume importanza particolare e precede generalmente una sala a cupola, dove è sistemato il mihrab. Questo tipo

di aula deriva dalle piante dei palazzi babilonesi. Questa imitazione orientale apporterà all'oratorio islamico la conquista dell'altezza suggerendo la simbologia del volo, dello slancio verso l'alto, associando l'esperienza religiosa all'ascesi, al viaggio dello spirito nelle sfere celesti. In questo modo la trascendenza è visualizzata proprio dalla capacità di padroneggiare l'elevazione. Siamo all'opposto rispetto alle moschee occidentali prima citate, che evidenziano attraverso l'orizzontalità un'adesione religiosa che fa scendere il cielo in terra, e che rende immanente la trascendenza. (immagine moschea 4 iw e foto alzata)

Nella Turchia ottomana del XV secolo, su diretto influsso della chiesa bizantina di S. Sofia, compare la moschea a sala unica coperta da cupola, che cerca di coniugare l'idea del colonnato libero con la sala centrale. Sarà così creato il terzo grande modello di riferimento architettonico della moschea, oltre l'iwane e le sale ipostile. Una delle strutture più complesse, costruita da uno dei maggiori costruttori di moschee, Sinan, contemporaneo di Palladio ed architetto di Solimano il Magnifico, è la moschea di Selimiye ad Edirne, il cui impianto si fonda su un quadrato virtuale, su cui si innesta un ottagono fatto di colonne ed archi che recano il baldacchino come cupola; la luce entra nella cupola e nei muri esterni, creando un vivace spazio interno. Sinan, lavorando sull'impianto di Santa Sofia, ne assimilò l'ispirazione e, per così dire, ne esaurì le possibilità virtuali attraverso una serie di variazioni; (immagine di santa sofia e di archi di sinan moschea di solimano) ad esempio nella moschea Shahzad (1548) a Istanbul, si allontanò dal modello di Santa Sofia, aggiungendo altre due semicupole laterali, ottenendo così una pianta centrale polilobata inscritta in un quadrato. Poiché l'altezza della cupola (37,5 m) è quasi uguale al lato del quadrato (38 m), il volume interno suggerisce l'illusione di un cubo, la forma a cui Platone attribuiva "eterna bellezza". Il quadrilobo inscritto nel suo quadrato risponde al quadrato del cortile, applicando così la disposizione pitagorica dei "quadrati che girano in un cerchio". Si tratta della problematica geometrica sottesa all'articolazione fra il cubo e la semisfera, in riferimento al platonismo e allo spirito geometrico dei greci. Così come nell'Occidente rinascimentale, l'aula esprime simbolicamente il suo rimando a dio attraverso l'uso di figure geometriche che esprimono absolutezza, il cerchio, il quadrato, la sfera. (Bursa, "Moschea Verde") Il problema del rapporto fra il cubo e la sfera deriva dai pensatori greci; fu poi approfondito dai loro successori arabi che disponevano di trattati di geometria pratica, come quello di Abu al-Wafa' al-Buzjani, X secolo: il Libro delle costruzioni geometriche necessarie all'artigiano. La collaborazione del sapere geometrico con l'architettura si ritrova quale risposta allo stesso problema posti per le chiese bizantine, copte, visigote fin dal V secolo. La Parola, il Verbo, il Logos (di reminiscenza platonica) ha nell'Islam lo stesso valore di manifestazione del Dio

che ha nel Cristianesimo la persona e la vita del Cristo: l'elemento più importante dell'insegnamento islamico riguarda il preciso apprendimento della Parola di Dio, il Sacro Corano. Per il musulmano il Profeta è il solo portatore di questo messaggio. Il Corano è effettivamente la fedele riproduzione dell'originaria scrittura del Cielo, il Corano così scritto è identico nell'essere e nella realtà alla parola di Dio. In questo modo l'Islam offriva un'alternativa all'antico problema delle immagini: se Dio non ha rivelato se stesso o la sua immagine al Profeta, Egli ha nondimeno rivelato la fedele immagine della sua Parola. La rappresentazione della Parola, il Corano, ha offerto un sostituto della figura umana che rappresenta la divinità. In questo senso è possibile interpretare il valore simbolico della decorazione nella rappresentazione simbolico spaziale della moschea, in cui le iscrizioni assumono una diversa interpretazione simbolica persino della forma o dello stile della parola scritta. (2) Come scindere la rappresentazione della Parola dalla struttura architettonica, dalla qualità dello spazio che essa contribuisce a rendere comprensibile. La moschea rappresenta il razionale, ordinato universo, una singola, accentrata unità di pace e di armonia, con piccole differenziazioni tra interno ed esterno, solo misteriosi disegni intrecciano il loro splendido pattern nella divina struttura, ogni parte sottolineata e resa intelligibile all'uomo tramite la sua Parola.

Sinagoga

L'Ebraismo, la più antica delle tre religioni monoteiste, fissa la sacra scrittura nella Torah; si dice che la presenza di dieci uomini consenta l'allestimento di una sinagoga, luogo della lettura del libro, dell'insegnamento e dell'assemblea comunitaria. Per gli ebrei la sinagoga non è il tempio. L'ultimo tempio ebraico, il Tempio di Gerusalemme, fu costruito da Erode dopo la distruzione del Tempio di Salomone e distrutto dall'imperatore Tito. Con la distruzione del Tempio, da cui ebbe inizio la diaspora degli ebrei, ebbero termine i sacrifici, che solamente nel tempio si potevano compiere ed ebbe termine il ruolo del sacerdozio, che lì esplicava la sua attività. La distruzione del tempio segna una tappa cruciale nella costituzione del giudaismo, così come è oggi. Il passaggio al culto sinagogale, pubblico non più sacrificale, incentrato sulla lettura del Libro.

La comparsa delle sinagoghe quindi, segna una profonda ristrutturazione interna della religione ebraica, non più incentrata sul culto sacrificale, ma sullo studio, l'insegnamento e la meditazione della Legge, come elemento di conservazione e di trasmissione dell'identità, tanto che era proibito agli ebrei vivere in una città dove non c'erano sinagoghe. Esse inoltre venivano usate dai viaggiatori come alberghi, dove si poteva

trovare sempre un posto per dormire su una panca o in un angolo; in effetti, nella sinagoga, si svolgono attività sia laiche che religiose, per questo essa risulta essere sempre il centro di tutte le comunità ebraiche, ed è spesso un punto di orgoglio per le comunità.

Il Tempio di Salomone a Gerusalemme (immagine tempio di Salomone), datato decimo secolo a.C., è la versione pietrificata dell'antica tenda-santuario, la prima casa di Dio, che custodiva l'Arca dell'Alleanza. Questo doppio carattere struttura pesante con i caratteri della permanenza, e leggerezza e temporaneità della tenda, svolgono un ruolo simbolico importante nella sinagoga. I due oggetti simbolici pregnanti della sinagoga sono: lo scrigno della *Torah*, orientato verso Gerusalemme, e l'*Alm enor*, il podio per la lettura della *Torah*. Nella tradizione storica lo scrigno della *Torah* è disposto sulla parete principale e l'*Alm enor* è collocato al centro dello spazio (immagine sinagoga Wright); nel vestibolo si trova comunemente una vasca d'acqua, per le abluzioni rituali. L'orientamento a levante facoltativo per le chiese cattoliche è obbligatorio verso Gerusalemme per le sinagoghe. La centralità dell'arca santa, con la cerimonia di apertura e chiusura è cerimonia che deve coinvolgere tutti i fedeli e deve esser vista da tutti i punti della sinagoga, di qui i forti criteri di centralità su cui è imperniato questo spazio. Generalmente dopo la diaspora l'architettura della sinagoga ha seguito gli stili architettonici locali.

«La sinagoga non è più casa di Dio, ma casa della comunità, luogo nel quale i fedeli si ritrovano per la liturgia comune, la quale non viene attuata come liturgia sacrificale sacerdotale, ma come liturgia laicale composta di lettura, istruzione e preghiera. La sinagoga non è un santuario centrale, ma il luogo di riunione della comunità locale. Dio si rende presente non in virtù del luogo, ma della comunità dei credenti» (H.B. Meyer) Da questo punto di vista il modello liturgico degli ebrei è molto vicino a quello cristiano, per il quale la comunità è l'edificio vivente, la comunità è il vero e proprio tempio. Visto in questi termini il modello originario della chiesa è piuttosto la sinagoga che non il tempio.

«Nella tradizione mistica della Cabala Dio è chiamato il Nulla, il vuoto assoluto e da questo vuoto emerge il pieno del mondo. Il primo luogo sacro è il mondo. Durante l'erranza del popolo ebreo nel deserto Dio prescrive a Besaleel, l'architetto capace di comporre la parole di Dio la costruzione del Tabernacolo, uno spazio sacro riproduzione dell'universo, il Tabernacolo è la realtà stessa, la realtà ed il luogo in cui Dio abiterà in mezzo agli uomini; lo spazio sacro è quindi luogo dell'incontro con Dio. Il Santuario di Gerusalemme è l'evoluzione del Tabernacolo del deserto, luogo in cui viene custodita l'Arca dell'Alleanza. Oggi l'ebraismo non ha un luogo sacro. Questo è stato sostituito dalla sinagoga, che non è il luogo del

sacro, ma il luogo dello studio, lo studio della parola di Dio. La parola sinagoga in ebraico vuol dire casa della ricerca, ricerca del senso, del senso di ogni cosa».

(B. Crucci Viterbi, Lo spazio del sacro nel pensiero religioso e nell'architettura contemporanea)

(1) È per questo eclettismo che "il più grande maestro del sufismo", ibn 'Arabi (Murcia, 1165-Damasco, 1240), è stato associato alle più diverse tendenze. La sua opera è così polimorfa e aperta da farlo definire un "cristiano inconscio" dal gesuita spagnolo Miguel Asín Palacios, o un neoplatonico dall'egiziano A. E. Affifi, o ancora fu collegato ad alcune tradizioni gnostiche, tanto da associarlo a certe interpretazioni scitiche e iraniane. Infine il giapponese Toshihiko Izutsu lo leggerà con sorprendente e feconda assonanza taoista. Questa pluralità di interpretazioni ha condotto alcuni studiosi a ricordare l'obbedienza del Maestro all'ortodossia sunnita, al di là della sua audacia intellettuale e degli scarti impressionanti che suscita la tensione fra legge ed esperienza che appare in ogni pratica mistica, ma che con ibn 'Arabi raggiunge il suo acme.

(2) Attraverso le parole dell'iscrizione che corre lungo le pareti dei quattro *iwān* della *madrasa* di Sultan Hasan "...Faccia entrare i credenti e le credenti in Giardini alle cui ombre scorrono fiumi dove essi rimarranno in eterno, e cancelli le loro colpe: questo è, presso Dio Successo Supremo..." (XLVIII, 5)

L'aula come luogo dello stare dentro

L'analisi finora condotta ha descritto tre tipologie ben delineate, che vogliono distinguersi l'una dalle altre, poiché è proprio l'exasperazione dei caratteri specifici di ciascuna che ne enfatizza il valore simbolico. Letta in questi termini l'aula è una sorta di roccaforte, in cui ciascuna fede sintetizza ed ostenta i propri simboli. Un taglio interpretativo di questo genere poco si sposa con gli obiettivi di questa ricerca, che ricerca ciò che unisce, non ciò che divide. Si è voluto allora di interrogare il tema dell'aula cercando di rintracciarne il senso archetipo, come strumento attraverso cui è possibile perimetrare un *luogo* dotato di senso rispetto ad un infinito sacro, che per il suo essere dotato di un "dentro", è deputato ad accogliere la comunità, essa stessa strumento della teofania.

Il rapporto tra Pensiero, Architettura e Teofania, oltre che legato alla specificità dottrinale di ciascuna religione, accompagna lo sviluppo antropologico delle civiltà ed assume nell'area del Mediterraneo tratti comuni.

Il tema alla base dello spazio dell'aula è la delimitazione del sacro in uno spazio mobile e relativo; l'aula traduce il passaggio concettuale da un sacro naturale ad un sacro costruito, per cui la contemplazione del

mistero divino, che prima avveniva attraverso un monte, un albero, un luogo speciale, si trasferisce dal luogo numinoso ad uno spazio costruito.

Il luogo della teofania, prima che uno spazio fu un luogo, una parte della terra resa sacra dalla presenza divina: ad esempio alcune montagne che per la forma della loro sagoma evocavano o rimandavano alla presenza di qualcosa di soprannaturale. Un esempio tra i tanti è il monte Soratte, sacro al dio Soranus per i Falisci, ad Apollo, Feronia e Giunone in epoca romana e a numerosi santi dopo il cristianesimo. Con la sua imponente massa isolata domina la valle del Tevere ed assume forme diverse a seconda del punto di osservazione.

Il processo di artificializzazione dello spazio del sacro si avvia con manifestazioni a metà tra il dominio dell'architettura e quello della Natura. Significativa a tal proposito, è la descrizione del sogno di Giacobbe durante il viaggio da Bersabea verso Carran, contenuta nel libro della Genesi:

“Allora Giacobbe si svegliò dal sonno, ebbe timore e disse: «Veramente c'è il Signore in questo luogo e io non lo sapevo! Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo. [...] Alla mattina presto Giacobbe si alzò, prese la pietra che si era posta come guanciale, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità. E chiamò quel luogo Betel. [...] Giacobbe fece questo voto: «Se Dio sarà con me e mi proteggerà in questo viaggio che sto facendo, [...] il Signore sarà il mio Dio. Questa pietra, che io ho eretta come stele, sarà una casa di Dio; di quanto mi darai io ti offrirò la decima». (nota Genesi 28, 10-22)

La stele eretta da Giacobbe è l'immagine dei *menhir*, espressione del gesto fondativo, archetipo che lega dio all'uomo: la proiezione verso il cielo. Il sollevarsi dalla terra ed attraverso un'azione devota e ribelle, come può essere conficcare una pietra enorme nel terreno in posizione eretta, costruire la porta del cielo. Il *menhir* (Kubrik nel film "2001 Odissea nello spazio"), espressione dell'origine sacra dell'architettura ed al tempo stesso affermazione del primato dell'uomo sulla natura e per questo del suo rapporto di essere privilegiato con Dio. I *menhir*, dal bretone *men-hir* ("pietra lunga"), così come gli altari all'aperto innalzati prima della costruzione dei templi, venivano eretti in una posizione ideale, da cui si poteva abbracciare l'intero paesaggio sacro, come un'antenna capace di catalizzare le forze del sacro naturale disposte tutto intorno. (esempio)

Tra il fuori, infinito sacro, catalizzato da alcuni elementi, naturali o artificiali ed il "dentro sacro" contenuto in un creato artificiale costruito dall'uomo, intercorrono alcuni passaggi che legano la forma dello spazio ad

alcune relazioni primarie tra lo spazio naturale-architettonico e l'uomo (stare fuori, stare sotto, stare dentro), che per il loro essere primarie e per il loro relazionarsi con elementi archetipi, si caricano di una valenza sacra.

Dello stesso valore archetipo è il *dolmen*, non più monolitico, ma polilitico e solitamente assemblato a portale. La parola *dolmen*, anch'essa di derivazione bretone, *dol* tavola, *men* pietra, anche se indica un'architettura che, con la sua forma di porta-capanna introduce storicamente un concetto importante: "lo stare sotto", una forma dell'abitare antesignana dello spazio interno; come una stanza priva di un lato, che lascia entrare la natura attraverso la sua porta.

Già appartenente in pieno al dominio dell'architettura è il *temenos*, (recinto), *datemno* (tagliare), ovvero ciò che taglia lo spazio, appropriandosi di una parte di esso, da cui deriverà ancora la parola tempio. Il tempio però, prima di essere un edificio è stato un luogo. La stessa parola teofania, in latino indicava originariamente una delle parti in cui veniva diviso idealmente il cielo degli auguri durante la cerimonia di consacrazione di un luogo. Alla quadripartizione del cielo il *templum celeste*, corrispondeva la quadripartizione sulla terra dello spazio il *templum terrestre*, ovvero una parte della terra resa sacra dalla presenza divina. Contrariamente ai luoghi numinosi che manifestavano in sé qualcosa che trascendeva la loro fisicità, con il *templum* il mediatore tra la divinità e l'uomo non è più la Natura, ma è l'uomo stesso, che nella figura dell'augure, si appropria di uno spazio naturale, di una parte della terra resa sacra dalla presenza divina.

Tornando al tema del recinto, l'idea di limite introdotta dall'azione del recingere identifica un dentro ed un fuori, dove il dentro è il luogo dell'irruzione del sacro. Il recinto consacra lo spazio interno come luogo della teofania, è immagine del Cosmo, per questo assume un profondo carattere simbolico che si esplica in un reticolato geometrico. Sotto questo punto di vista esso è un precursore dell'aula, quello che li accomuna è il concetto di limite, differente è invece il rapporto interno esterno. L'aula si chiude alla natura, il recinto nel suo essere una finestra sul cielo la ingloba. L'aula come la stanza, protegge ciò che contiene, all'azione del recingere si aggiunge quella del coprire. La Natura irrompe nel recinto, seppur filtrata dal nuovo orizzonte disegnato dal suo perimetro, è negata invece dalla stanza, che sancisce un dentro autonomo, quasi un'anti-Natura o una Natura artificiale, il cui interno si presenta come il luogo specifico del sacro, rispetto ad un infinito sacro indifferenziato come quello naturale. Gli strumenti attraverso cui si esplica il tema del recinto sono il perimetro, l'estensione e l'orientamento: quest'ultimo presuppone un rapporto con lo scenario naturale filtrato dalla ragione.



CENTRO CIVICO E RELIGIOSO DEL GESU'
REDENTORE A MODENA
mauro galantino

CENTRO CIVICO E RELIGIOSO DEL GESU' REDENTORE A MODENA

mauro galantino

Il progetto nasce per un concorso ad inviti bandito nel 2000 dalla Conferenza episcopale italiana per il complesso parrocchiale di Gesù Redentore a Modena, conclusosi l'anno successivo con la scelta del progetto presentato dal gruppo guidato da Mauro Galantino [...] L'edificio si trova alla periferia sud della città, in un ambiente urbano poco caratterizzato e a ridosso di abitazioni di media altezza, lungo un asse viario a quattro corsie non lontano dalla linea ferroviaria Modena Reggio Emilia. Il sito oblungo è occupato da due corpi di fabbrica – da una parte i servizi parrocchiali, dall'altra la chiesa, la cappella feriale, le abitazioni del clero, la casa di accoglienza per disabili ed anziani – connessi da una galleria che chiude il grande spazio aperto intermedio. [...] Il volume della chiesa, a ridosso della grande corte centrale, si presenta all'esterno con volumi pressoché ciechi. [...] La soluzione più complessa è quella che interessa gli spazi per la celebrazione. L'aula della chiesa è organizzata da un duplice sistema di assi che intersecano un impianto quasi quadrato. Il primo parallelo alla facciata su strada, comincia con il portale maggiore, passa affianco della vasca ottagonale per il battistero e si conclude con la cappella feriale, dove si trova il tabernacolo eucaristico. La vasca genera una grande fontana che, attraversata la vetrata angolare, forma una piscina a cielo aperto, schermata dal muro che ne impedisce la visione dalla strada. Sorta di percorso acqueo che si affianca e commenta quello che attraversa l'edificio. Sul secondo asse, perpendicolare all'altro, si dispongono ambone, altare, ed orto degli ulivi, anch'esso visibile dall'interno attraverso una grande vetrata, ma chiuso da un muro verso l'esterno. Questa sistemazione è frutto di un lungo lavoro sul progetto di concorso, che prevedeva la collocazione, più lineare e tradizionale, dell'altare ad Est di fronte agli ingressi, e una disposizione dell'assemblea orientata di conseguenza. La radicalità della soluzione proposta per il presbiterio e la perplessità sulla relazione tra altare e sagrestia hanno determinato il ripensamento dello spazio dell'aula: tenuti fermi i due elementi laterali, orto e fontana, pensati - come in parte a Cesano Boscone - per affiancare l'asse dell'altare, e inserito il portale maggiore, si è deciso per la rotazione dell'assemblea. In questo modo « tutti gli elementi hanno preso la giusta posizione », come scrive Galantino: l'altare si trova davanti alla trasparenza dell'*artus conclusus* degli ulivi, che ricorda lo spazio dell'abside, mentre la fontana e l'orto diventano fuochi spaziali messi in tensione dalla fonte battesimale e dall'altare: « Il progetto di caratterizzazione degli elementi naturali mediante due

elementi della liturgia si realizza pienamente». E l'architettura lo sottolinea con la presenza sui due lati opposti di massicci ed evocativi pilastri cruciformi - a fianco delle vetrate che smaterializzano gli angoli per mostrare terra ed acqua - e con l'introduzione di una differente cromia, un rosso ottenuto a cocciopesto a confronto con il biancore dell'edificio, che dalla parete dietro l'altare si estende alla controfacciata, fino al fronte battesimale, per poi prolungarsi all'esterno, nel muro che, chiudendo la fontana, affianca la cappella dell'eucarestia. Costituendo, come si legge nella relazione liturgica sulla chiesa di Marco Pongiluppi, « un legame tangibile tra luogo della custodia e luogo del sacrificio », e collegando tutti i punti salienti della liturgia. Il carattere bifocale dello spazio è poi sancito dalla posizione dell'ambone, non più al lato dell'ambone ma di fronte, a formare il polo opposto dell'ellisse centrale disegnata dai banchi dell'assemblea. Soluzione che rimanda a quella allestita qualche anno fa nella cappella papale Redemptoris mater (immagine) nel palazzo apostolico in Vaticano*, che compare in opere di Rudolf Schwarz (immagine) e trova lontani precedenti in allestimenti rintracciabili secondo gli studiosi di liturgia, in basiliche paleocristiane della Siria settentrionale. [...] L'invaso spaziale della chiesa è arricchito e commentato da una serie di episodi significativi. La gradinata sulla controfacciata - sorta di matroneo - che conferisce alla zona di ingresso il carattere di allungato endonartece, corrispondente a quello esterno. [...] Dalla parte opposta si trovano la parete curva e forata che ospita la sagrestia ed una zona riservata ai bambini, e sull'angolo, la scala che dà accesso agli ambienti delle residenze. Al centro lo spazio è dominato dalla presenza del blocco dell'altare, su presbiterio leggermente sopraelevato, e dell'ambone doppio - basso per la proclamazione, alto per il Vangelo - il cui programma rimanda ad una tradizione il cui inizio è forse individuabile nell'ambone di Santa Sofia di Costantinopoli. [...]

«Un'architettura povera di simboli che sconsiglia di materializzare il divino». Non è un caso che il simbolo più forte sia forse l'ellisse ai lati della quale si dispone l'assemblea, il simbolo è il vuoto, uno spazio vuoto di attesa, policentrico, concepito come espressione della ricerca di un senso plurale che si sostituisce all'unità di senso. La materializzazione dell'edificio tramite la luce, allora, trasmette un'idea di chiesa non come monumento ma come casa della comunità, idea che rimanda a riflessioni teologiche, pastorali e letterarie diffuse nel dopoguerra dapprima in Germania ed in Francia, poi in Italia, dove conoscono una fortuna crescente, e qualche tentativo di trasposizione in architettura dagli anni Sessanta e Settanta.

Il progetto di Galantino per il Gesù Redentore sintetizza l'applicazione dei precetti del Concilio Vaticano II in merito al nuovo rapporto tra spazio e liturgia. Applica oggi, ciò che la Chiesa ha ratificato nel 1965, a testimonianza di come l'architettura religiosa sia tra le più lente nelle sue trasformazioni. La problematicità della chiesa assiale longitudinale è stata riconosciuta già dallo stesso Schwarz: «Qui manca lo sguardo da occhio a occhio, qui nessuno guarda l'altro, tutti guardano avanti». La modifica della direzione della preghiera per quanto riguarda il sacerdote presidente, dopo il Concilio collocato frontalmente alla comunità, non era riuscita a superare quell'idea di spazio che vedeva una chiesa suddivisa in "settore scenico" ed in "platea". Se sono le azioni liturgiche a costituire veramente il centro dello spazio, la preghiera della comunità non si rivolge al presidente. Per questo motivo da qualche tempo si dibatte su una configurazione dello spazio ecclesiale a due fuochi, in un certo senso un modello ad ellisse, dove in un fuoco è collocato l'ambone e nell'altro l'altare. La celebrazione della liturgia viene compresa come un agire in mezzo alla comunità, in uno spazio di azione che non si sviluppa come un cerchio, il cui centro attira tutta l'attenzione su un solo punto - precisamente l'altare -, è piuttosto un'ellisse, che possiede due fuochi ed un baricentro. (Spazio sacro ed immagini di chiesa) La bipolarità comporta la perdita della staticità della fruizione a favore del movimento e del coinvolgimento dell'assemblea.

Questa ellissi vede generalmente disposti altare, ambone e tabernacolo lungo l'asse maggiore. Nella chiesa di Galantino non solo il tabernacolo è posizionato fuori dall'aula, nella cappella feriale, inoltre l'asse della celebrazione della liturgia è quello minore. Ne risulta uno spazio rettangolare schiacciato, caratterizzato da una certa trasversalità, nettamente contrapposta allo sviluppo longitudinale della chiesa cattolica tradizionale, e molto più vicina alla disposizione spaziale di una certa tipologia di moschee. Lo spazio è schiacciato tra due elementi naturali, la terra, con il giardino degli ulivi, e l'acqua, con la fontana del fonte battesimale. La bipolarità ed il fronteggiarsi non è più solo quella degli elementi della liturgia, ma diventa il fronteggiarsi dell'albero e dell'acqua, ritorno simbolico ad una sacralità delle origini.

Galantino riprende le ricerche dei maestri del M.M. circa il ritorno ad una religiosità legata alla Natura ed ai simboli della creazione, e le cala in un processo di rinnovamento del legame forma liturgia ormai codificato. Vuoto e movimento in un'architettura povera di simboli, quasi che l'elemento simbolico di maggior peso sia proprio quel vuoto compreso e compresso tra le due ali dell'assemblea, «concepito come espressione della ricerca di un senso plurale che si sostituisce all'unità di senso».

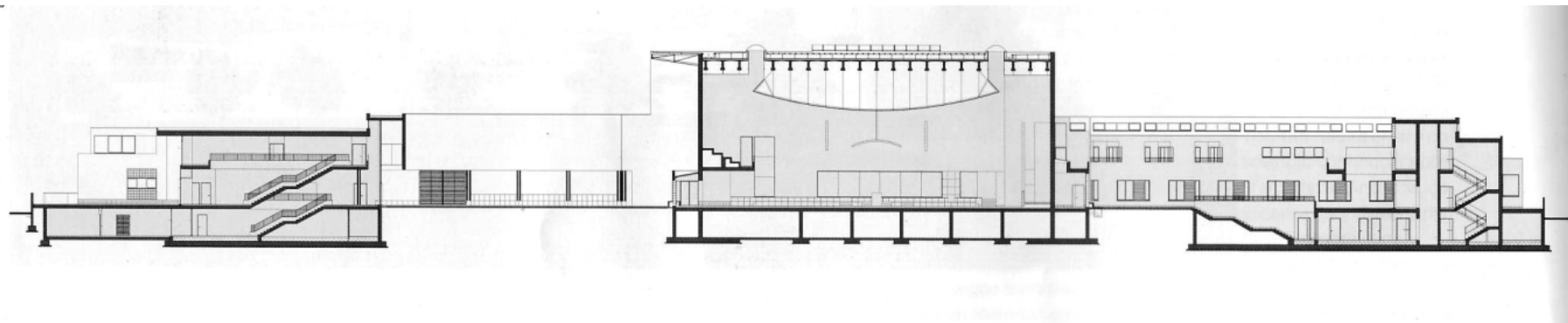
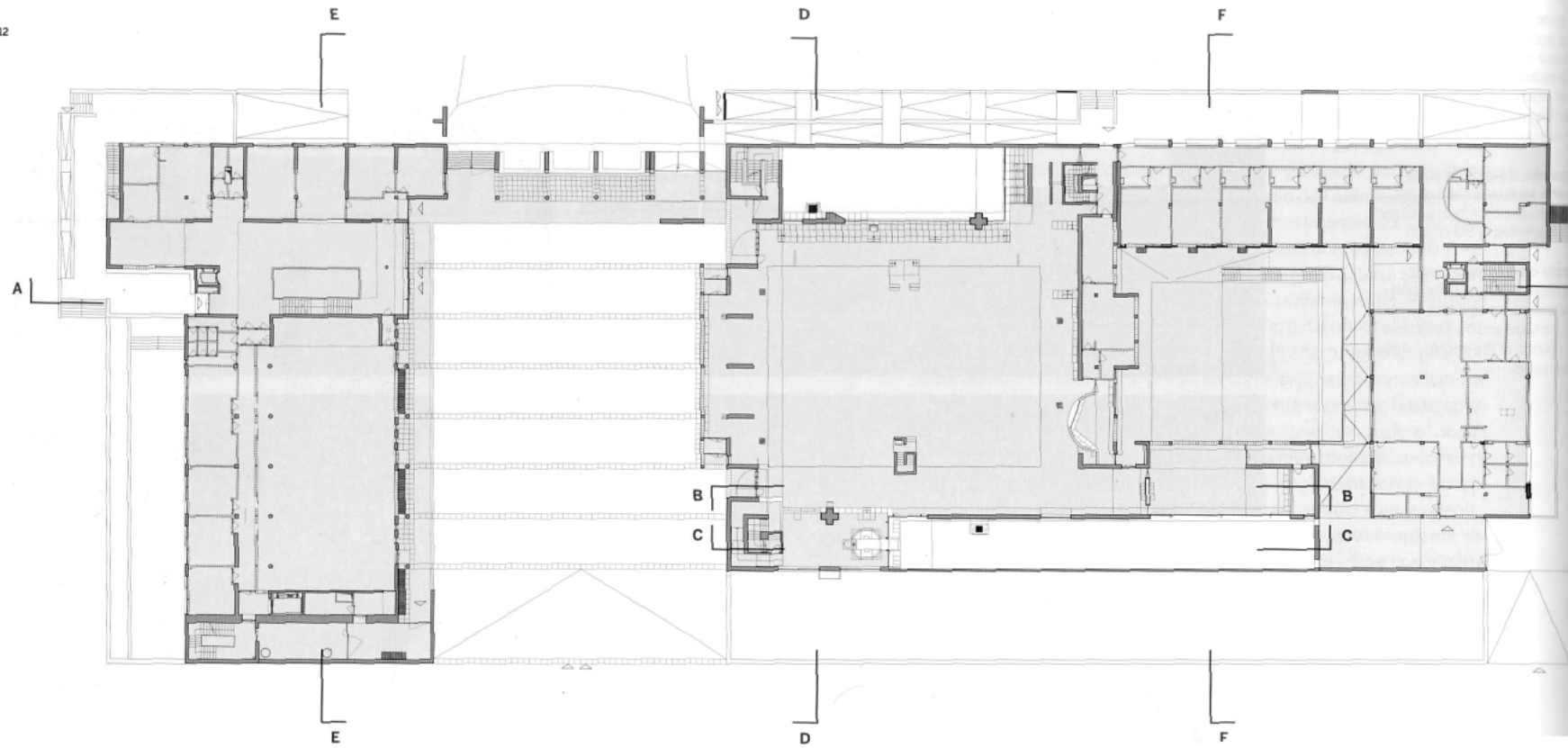


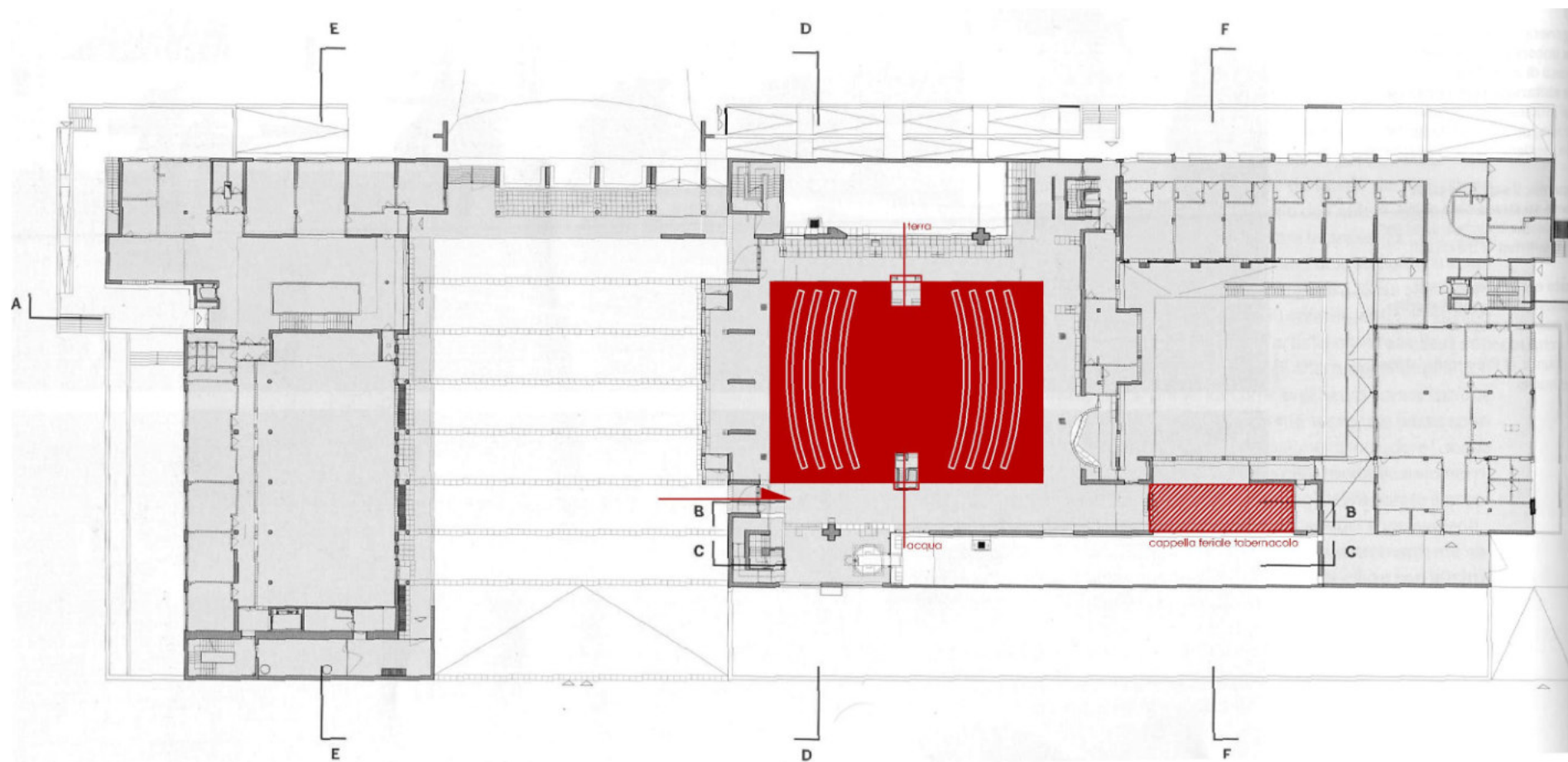
*La Cappella *Redemptoris mater* è l'invito ad aprire un dialogo tra arte, cultura e fede, temi che spesso hanno trovato eco nel pensiero del Papa Giovanni Paolo II. Nelle intenzioni dell'ex Pontefice, la Cappella doveva avere un significato tale da rendere visibile l'incontro tra l'oriente e l'occidente. Il Papa formulava questo augurio: "Essa diventerà così un segno dell'unione di tutte le Chiese da voi rappresentate con la Sede di Pietro. Rivestirà inoltre un particolare valore ecumenico e costituirà una significativa presenza della tradizione orientale in Vaticano".

Dopo alcuni anni quell'augurio, con la partecipazione attiva del Collegio Cardinalizio, ha preso consistenza nella Cappella "*Redemptoris Mater*", che ristrutturata e decorata, è offerta alla contemplazione di tutti con lo splendore vivace dei suoi mosaici che, sotto lo sguardo del Pantocratore, dominante al centro del soffitto della Cappella, traducono quella antica espressione che la liturgia orientale fa sua anche per la bellezza dei luoghi di culto: "Qui il cielo è sceso sulla terra".

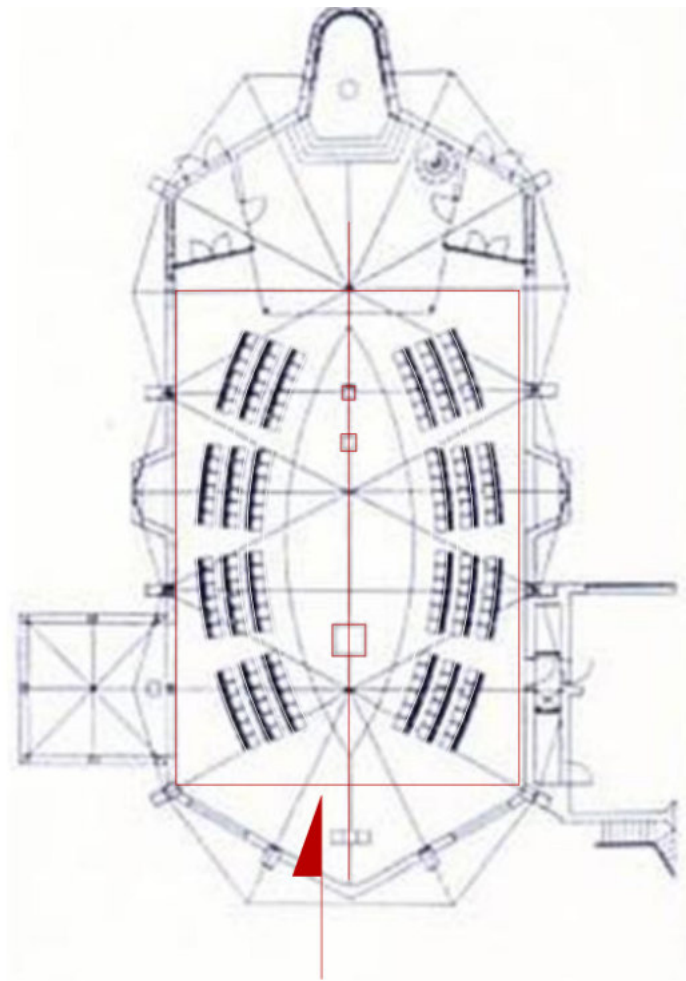
La precedente Cappella, che portava il nome di "Matilde", aveva visto mutare il proprio titolo in "*Redemptoris Mater*" nell'Anno Mariano 1987-88, caratterizzato fra l'altro da una intensa presenza dell'Oriente a Roma attraverso varie e significative celebrazioni liturgiche nei diversi riti delle Chiese orientali cattoliche. Queste celebrazioni, per volontà del Papa, sono rimaste nella viva memoria di tutti anche mediante uno splendido volume a cura dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (Liturgie dell'Oriente cristiano a Roma nell'Anno Mariano 1987-1988, Libreria Editrice Vaticana 1990). Tali celebrazioni hanno pure contribuito a rendere effettivo il desiderio del Papa di promuovere una visione della Chiesa che respira nella sua teologia, nella sua liturgia e nella sua spiritualità con i due polmoni dell'Oriente e dell'Occidente. Questa dualità trova una risposta formale nella disposizione dell'assemblea sui due lati lunghi, a formare uno spazio in cui gli astanti gli uni di fronte agli altri guardano verso il centro dove si trovano in sequenza l'altare, l'ambone ed il seggio.



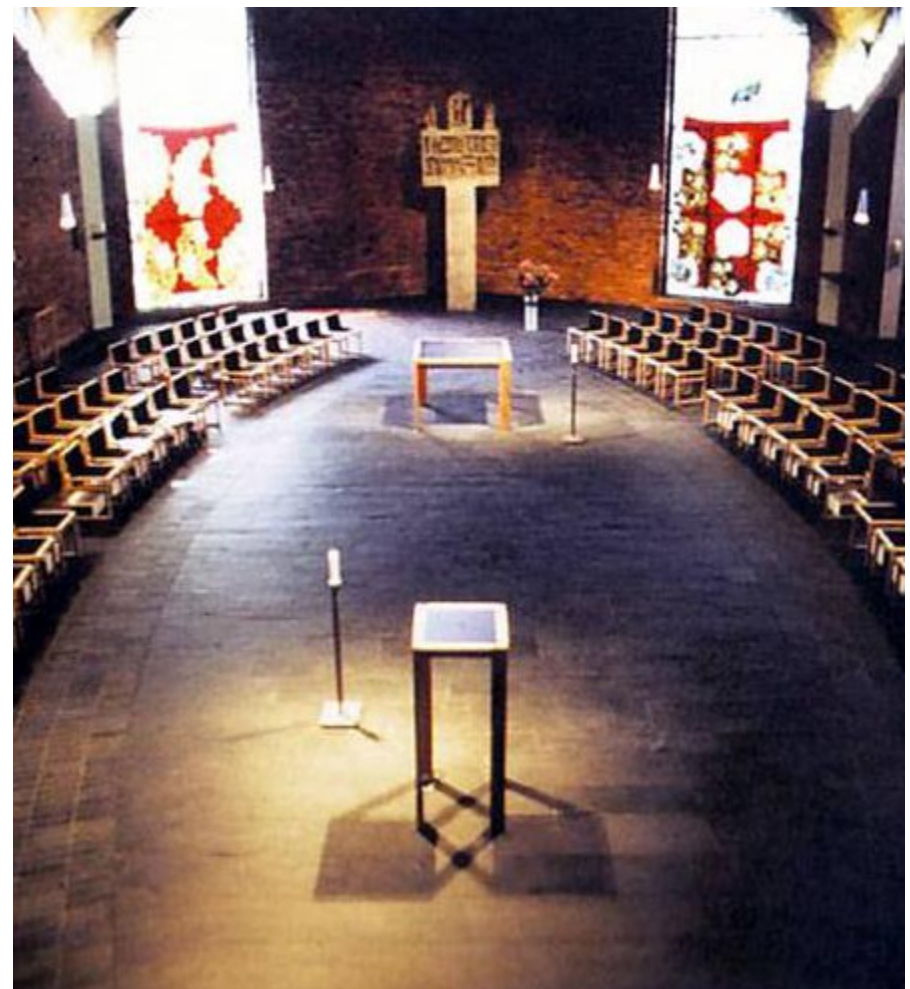




San Cristoforo in Westerlan, Dieter Baumewer



Sankt Franziskus, Bonn, Leo Zogmayer , 1998





SINAGOGA E CENTRO DELL'EREDITÀ EBRAICA
CYMBALISTA AL CAMPUS UNIVERSITARIO DI
TEL AVIV
mario botta

Nel 1998, Mario Botta realizza una sinagoga e relativo centro dell'eredità ebraica nel campus universitario di Tel Aviv. L'università di Tel Aviv è la più grande di Israele, ed il suo campus riflette una vasta gamma di stili architettonici, dal funzionalismo minimalista del Bauhaus, fino ad espressioni più recenti legate al post moderno, ed altri edifici di notevole pregio architettonico come il Wolfson Center for Mechanical and Transportation progettato da Kahn nel 1968.

Botta riceve questo incarico nel 1995, in un clima culturale profondamente influenzato dalla morte del primo ministro Yitzhak Rabin (nel novembre 1995) ed intenzionato a ridurre la spaccatura tra comunità ebraiche ortodosse ed il mondo ebraico secolarizzato.

L'edificio presentava un doppio programma: destinare una parte agli ebrei ortodossi, l'altra agli ebrei liberali. Due spazi, uno accanto all'altro: uno ortodosso per la preghiera, l'altro aperto al confronto. L'edificio è, infatti, destinato a dare spazio alla discussione e alla risoluzione dei conflitti esistenti tra gli ortodossi seguaci della pura dottrina e chi cerca di aprirsi al mondo contemporaneo.

Botta ha affrontato questo difficile incarico progettando due corpi di fabbrica identici, due quadrati dal tracciato rigoroso che si trasformano in tronchi di cono, due torri gemelle che oltre il loro uso pratico simboleggiano le due parti del rotolo di Torah, così come i camini dei crematori dei campi di sterminio nazisti. I due edifici a pianta quadrata sono collegati da un ingresso comune, un passaggio aperto che offre una possibilità di dialogo, e sono disposti in maniera rigidamente simmetrica all'interno di un rettangolo, mentre le superfici rimanenti sono riservate ad altre attività fondamentali come il piccolo museo e il centro studi.

All'interno i due spazi vengono declinati diversamente. Lo spazio della sinagoga ortodossa, nella sua fissità, materializzata attraverso l'uso di sedute fisse, ed arricchita dalla cornice di alabastro pakistano che termina in un'abside semicircolare. Il luogo del confronto, uno spazio deputato al confronto tra laici ed ortodossi, caratterizzato da spazi flessibili, generati da arredi mobili e dalla presenza di un podio provvisto di un guscio ricurvo e collegato esternamente al corpo di fabbrica per mezzo di una vetrata. L'abside e il podio rappresentano le due terminazioni dell'asse del complesso.

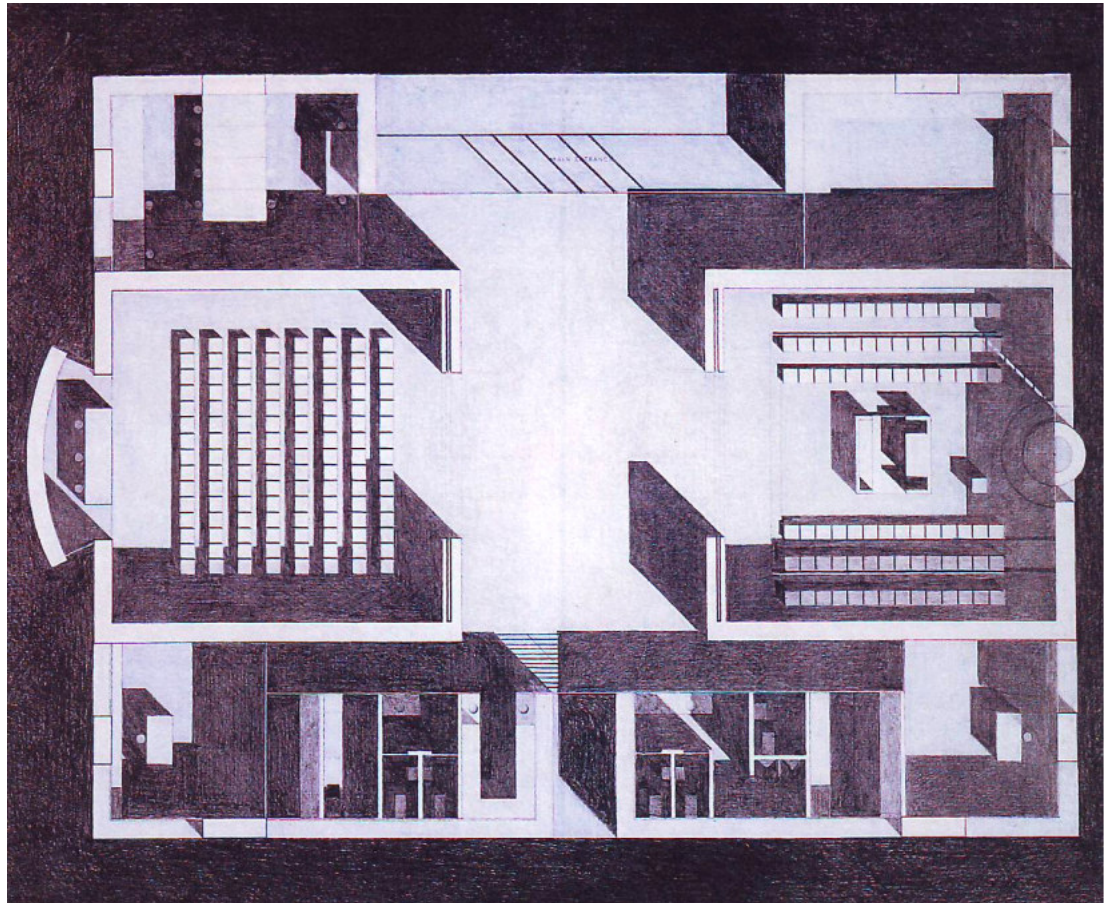
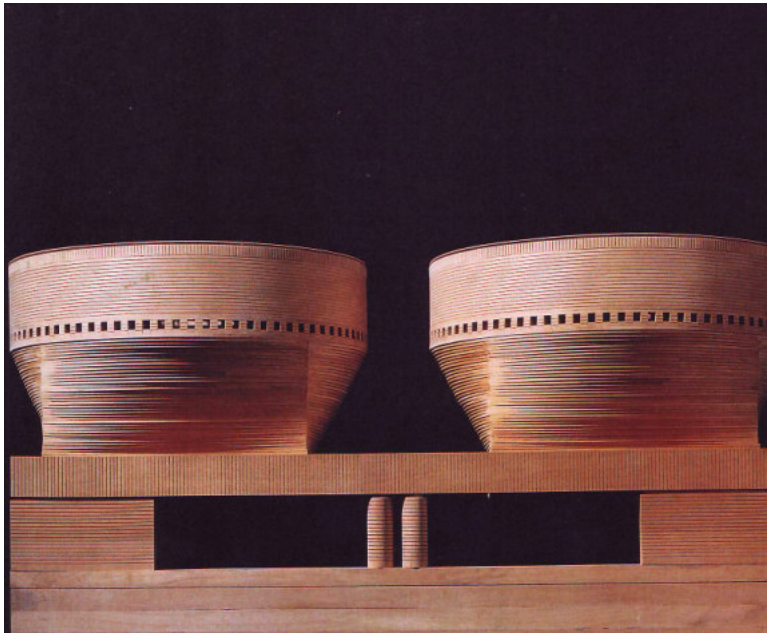
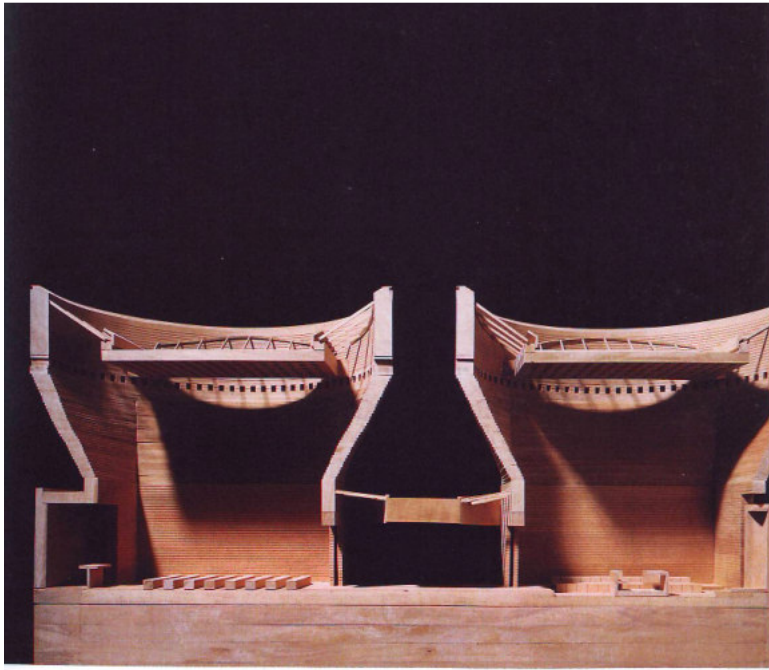
Il rivestimento esterno dell'edificio è in dolomia rossa mentre tutte le pareti interne sono in pietra dorata di Toscana: si tratta di due materiali che attraverso il loro dialogo architettonico e geometrico sottolineano il carattere archetipo dell'edificio.

“La cultura contemporanea offre un'architettura di consumo e di frastuono, ma credo sia importante pensare che esista anche un'architettura del silenzio, dove è possibile evocare altre condizioni, altri sentimenti, altri amori... L'architettura contemporanea è fortemente legata ai fatti tecnici, agli elementi funzionali: questa è una grande limitazione. L'architettura come linguaggio, come presenza fisica, riesce a comunicare oltre il contingente; l'architettura è una "permanenza" che dialoga con il trascorrere delle stagioni, con il ciclo solare, con la nozione del tempo: l'architettura richiede tempi lunghi”.

“Uno spazio per pregare e uno spazio per discutere: una sinagoga ed una sala conferenze, un luogo di incontro fra religiosi e laici. Sono queste in sintesi le richieste che Paulette e Norberto Cymbalista mi hanno affidato con l'incarico di costruire una nuova struttura all'interno del Campus della Tel Aviv University. Con le autorità universitarie nel gennaio 1996 si è poi individuato il luogo ritenuto idoneo per questa nuova costruzione: un angolo della grande piazza verde centrale caratterizzata dalle attrezzature collettive del Campus in modo che la nuova struttura potesse facilmente offrirsi come “servizio” per gli studenti. All'architetto capita rare volte nel panorama delle attuali commesse, di disporre di un mandato così preciso e chiaro nei suoi obiettivi: costruire due spazi distinti nelle funzioni, ma uniti come segno per esprimere la comune domanda di spiritualità. Nell'affrontare la riflessione che ha portato al progetto, mi ha aiutato la determinazione della committenza e la generosità che l'ha contraddistinta. Sono convinto che un progetto scaturito da una simile domanda non può essere che semplice e forte. I due principali spazi richiesti assumono nel progetto una doppia immagine architettonica che emerge dallo zoccolo dei servizi al piano terra. I due volumi a base quadrata si innalzano modellando un conoide che si configura come cerchio a livello di copertura: i volumi sono trattati con gli stessi materiali (pietra “dorata” all'interno e pietra di Verona all'esterno) e presentano un identico trattamento interno della luce zenitale. Sono volumi architettonici che generano spazi geometrici identici ma destinati a funzioni diverse; come due teste di un unico corpo offrono un'immagine bipolare che risuona misteriosa sui significati e sulle possibili funzioni. Ma i veri temi trattati sono (oltre alle evidenti funzioni legate alla sinagoga e alla sala conferenze) proprio quelli dell'architettura tout-court nell'offerta della qualità degli spazi di cui in questo caso l'architettura rivendica il primato. L'eccezionalità del rapporto dimensionale fra i due volumi principali rispetto a quelli di servizio e il relativo impatto plastico esterno risulta forte malgrado le dimensioni esigue: l'aspetto totemico dell'insieme diviene enigmatico e interroga i fruitori sulla capacità espressiva dell'architettura che oltre a specchio del proprio tempo testimonia una memoria millenaria.”

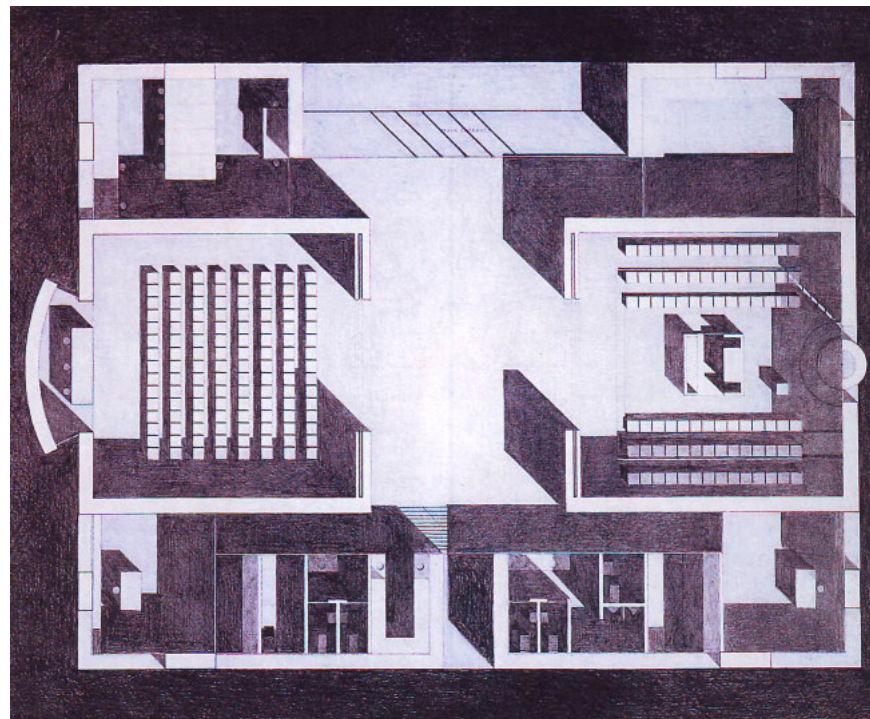
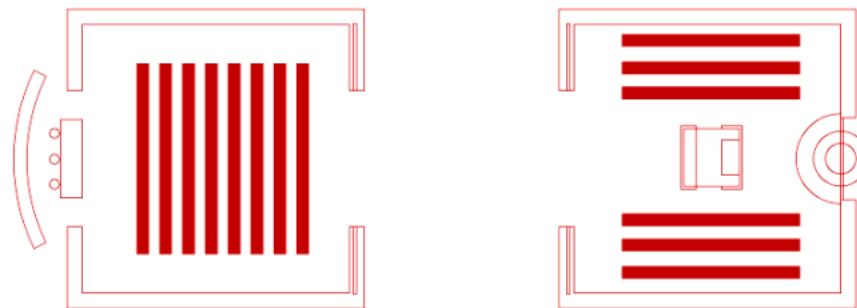
Mario Botta







La stessa aula declinata in due usi diversi attraverso la posizione delle sedute



Sinagoga El Ghriba, Tunisia



Sinagoga Cymbalista, Tel Aviv



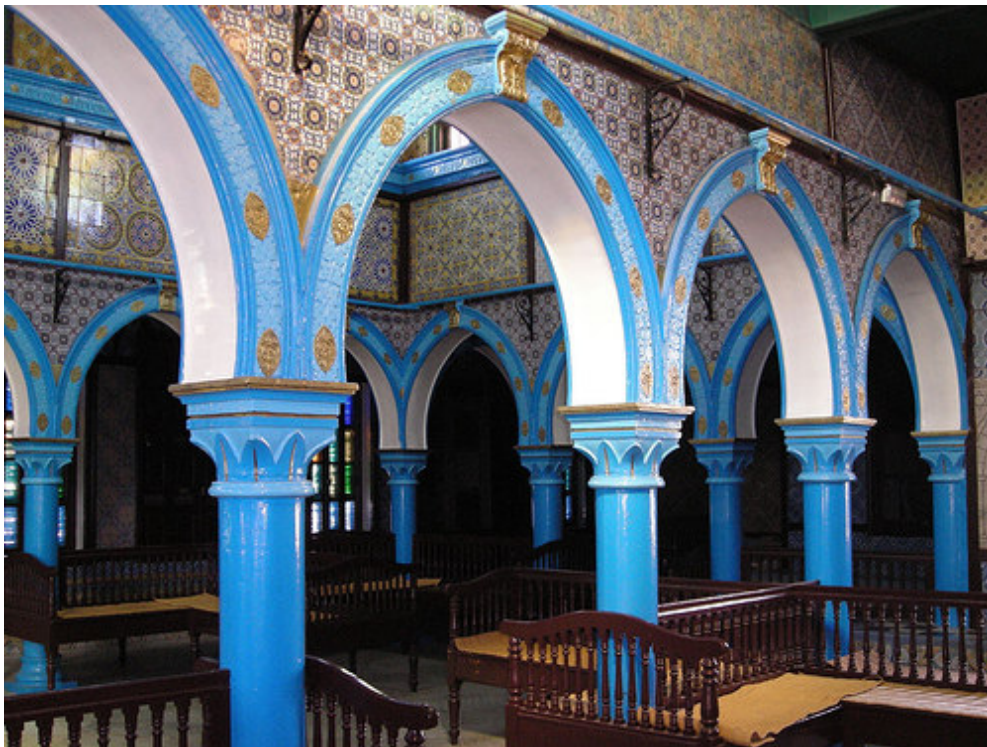
«La sinagoga non è più casa di Dio, ma casa della comunità, luogo nel quale i fedeli si ritrovano per la liturgia comune, la quale non viene attuata come liturgia sacrificale sacerdotale, ma come liturgia laicale composta di lettura, istruzione e preghiera. La sinagoga non è un santuario centrale, ma il luogo di riunione della comunità locale. Dio si rende presente non in virtù del luogo, ma della comunità dei credenti»

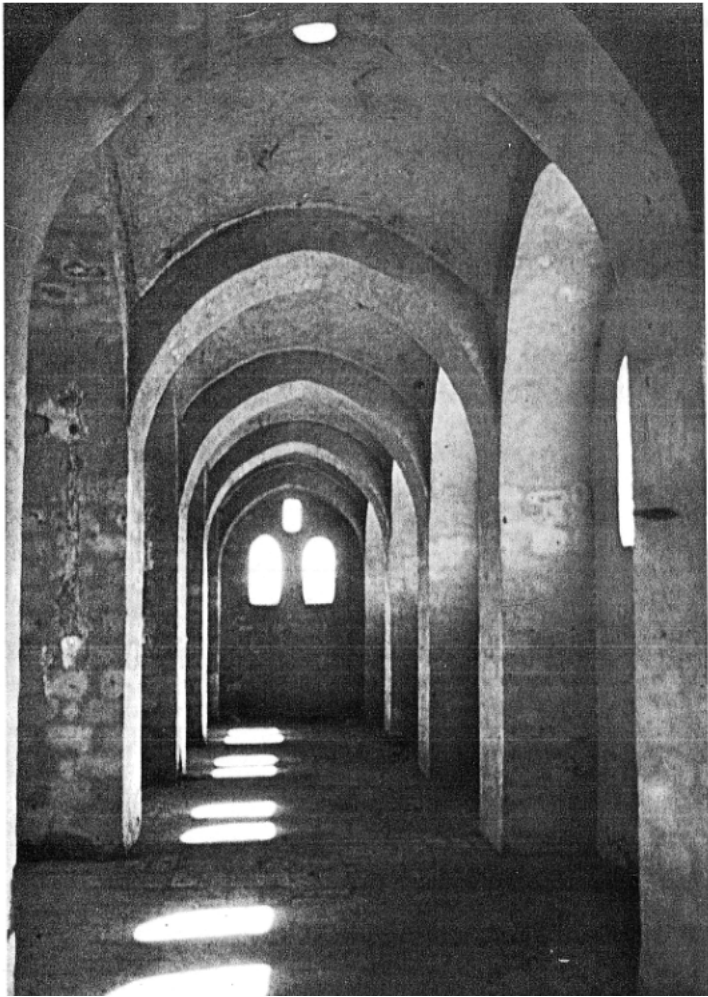
(H.B. Meyer)

Da questo punto di vista il modello liturgico degli ebrei è molto vicino a quello cristiano, per il quale la comunità è l'edificio vivente, la comunità è il vero e proprio tempio. Visto in questi termini il modello originario della chiesa è piuttosto la sinagoga che non il tempio.

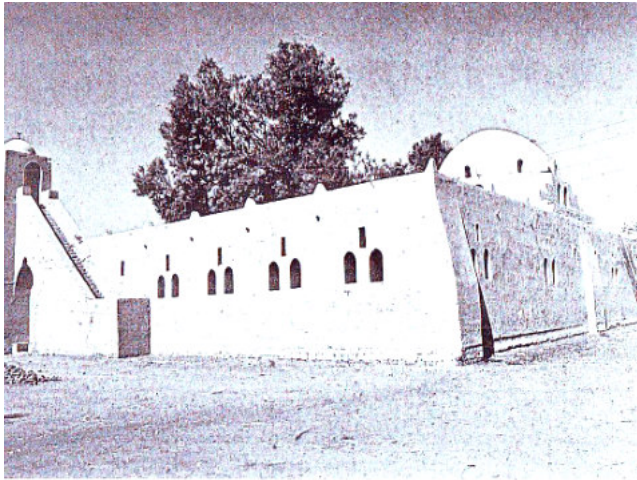
«Nella tradizione mistica della Cabala Dio è chiamato il Nulla, il vuoto assoluto e da questo vuoto emerge il pieno del mondo. Il primo luogo sacro è il mondo. Durante l'erranza del popolo ebreo nel deserto Dio prescrive a Besaleel, l'architetto capace di comporre le parole di Dio la costruzione del Tabernacolo, uno spazio sacro riproduzione dell'universo, il Tabernacolo è la realtà stessa, la realtà ed il luogo in cui Dio abiterà in mezzo agli uomini; lo spazio sacro è quindi luogo dell'incontro con Dio. Il Santuario di Gerusalemme è l'evoluzione del Tabernacolo del deserto, luogo in cui viene custodita l'Arca dell'Alleanza. Oggi l'ebraismo non ha un luogo sacro. Questo è stato sostituito dalla sinagoga, che non è il luogo del sacro, ma il luogo dello studio, lo studio della parola di Dio. La parola sinagoga in ebraico vuol dire casa della ricerca, ricerca del senso, del senso di ogni cosa».

(B. Crucci Viterbi, Lo spazio del sacro nel pensiero religioso e nell'architettura contemporanea)





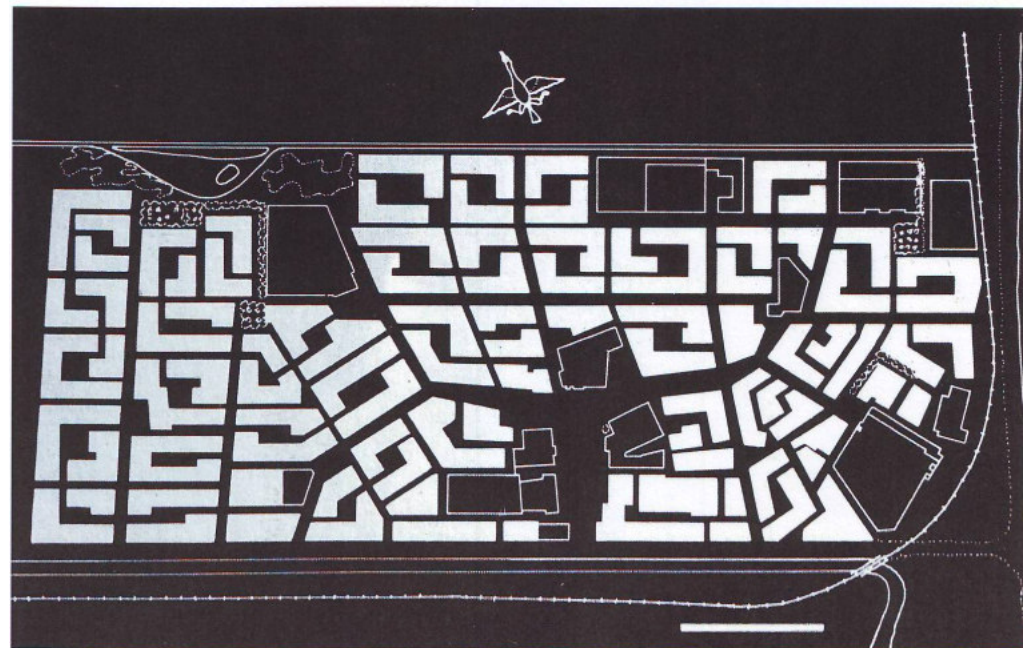
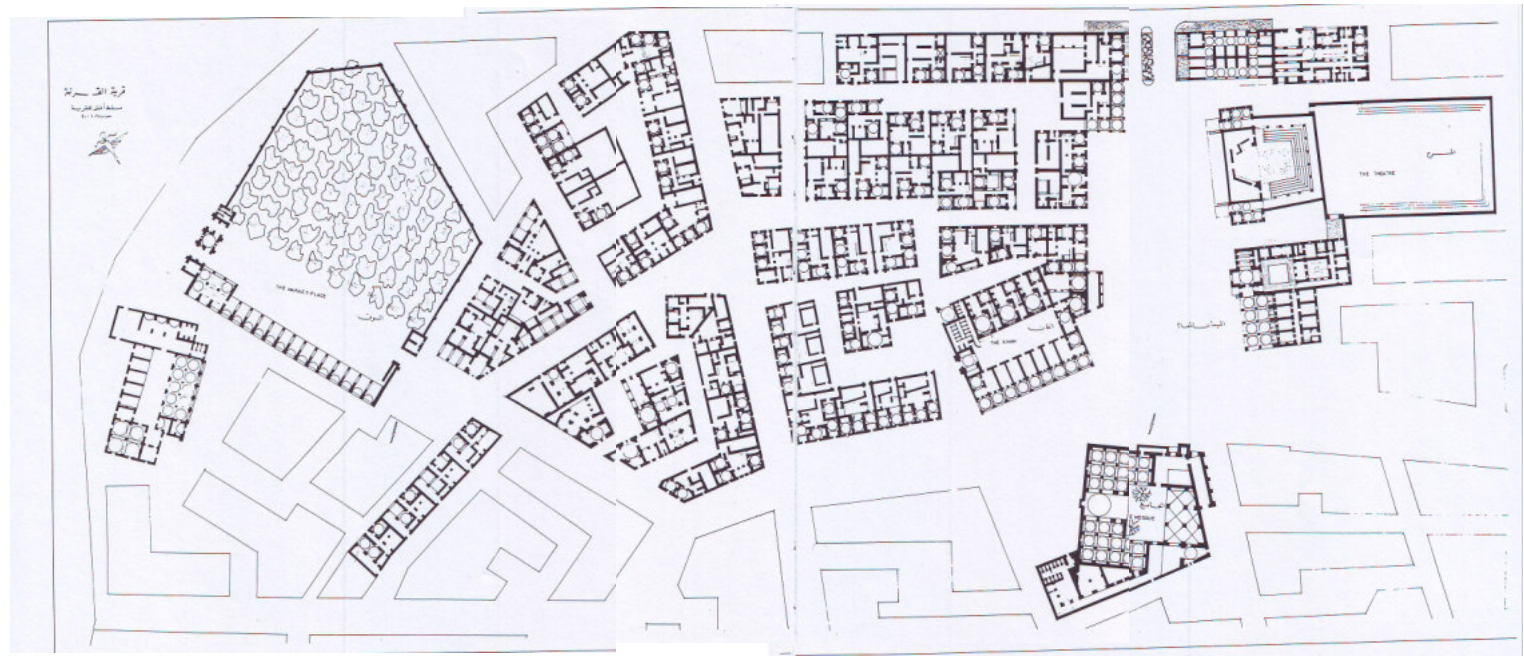
MOSCHEA DI NEW GOURNA
hassan fathy



La moschea è essenzialmente un luogo chiuso che serve a proteggere i fedeli durante la preghiera. Vinculante è l'orientamento verso La Mecca, indicato dalla direzione della *qibla* (muro orientato verso La Mecca, contrassegnato dalla presenza del *mihrab*). A New Gouna, come in molte altre moschee questo orientamento difficilmente coincide con la direzione delle vie e spesso la transizione tra il muro perimetrale, la porta d'ingresso e l'interno orientato verso La Mecca pone un interessante problema, piacevolmente risolto da un intreccio di corridoi e nicchie. La preghiera individuale è rivolta alla *qibla*, mentre durante le assemblee, gli astanti si dispongono in cerchi concentrici intorno all'*imam*. «La differenza più notevole fra una moschea e una chiesa cristiana sta nel fatto che la moschea non ha un punto centrale come l'altare, dove architettura e rituale convergono fino ad incontrarsi (...), la moschea è al servizio dei fedeli, racchiusi da un recinto, che li isola dal mondo esterno, i loro pensieri vengono riflessi dalle pareti spoglie e la loro attenzione si concentra su Dio. Ecco perché non vi sono né dipinti, né statue, tutt'al più qualche testo scritto e neppure cerimonie. I musulmani non ritengono necessari intermediari per entrare in contatto con Dio e neppure dei simboli per interpretarlo». (Hsan Fathy)

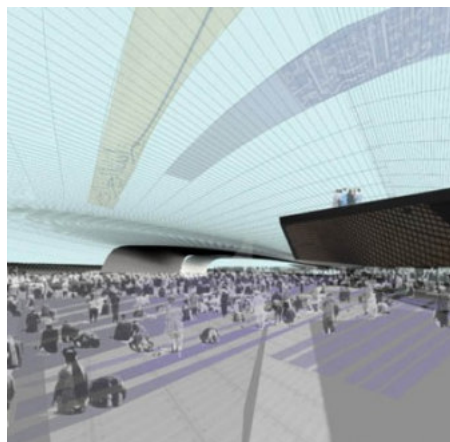
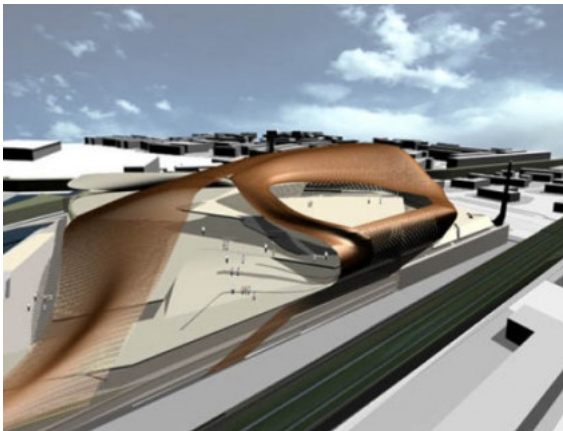
«L'Islam enfatizza la presenza onnipotente di Dio, cui è riservato il potere di creare. La deliberata assenza nella cultura islamica, di immagini create dall'uomo, va dunque intesa come un segno di rispetto a Dio. L'applicazione di queste idee all'architettura ha supposto l'abbandono dell'unità e della singolarità che caratterizzava l'architettura tradizionale dell'Occidente e la comparsa, come contropartita, di un'architettura generica e non particolarizzata. In essa, la nuova idea di preghiera che la religione islamica portava con sé poteva trovare l'atmosfera che le era necessaria: la presenza diffusa di Dio si materializzava nella vastità senza fine dello spazio artificiale della moschea. [...] In altre parole, sia l'assialità che la sequenzialità, che la grandiosa centralità delle prime chiese e basiliche cristiane, sparivano a favore di uno spazio neutro e non caratterizzato. Il centro focale dello spazio cristiano, l'altare, era completamente annullato. Il nuovo centro era la qibla, un "muro di preghiera" continuo con una piccola nicchia, il mihrab, ispirato probabilmente alle absidi cristiane, ma privo del loro significato liturgico. Il mihrab comportava, tuttavia, la necessità della simmetria, che appare di nuovo come inevitabile principio formale capace di imporre un certo ordine, anche nelle condizioni di astrazione e di indifferenza proprie dell'architettura delle moschee».

(R. Moneo, La solitudine degli edifici)

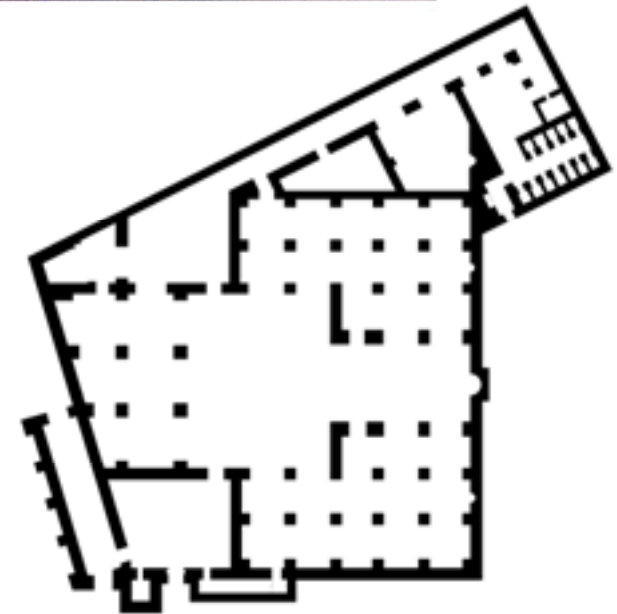
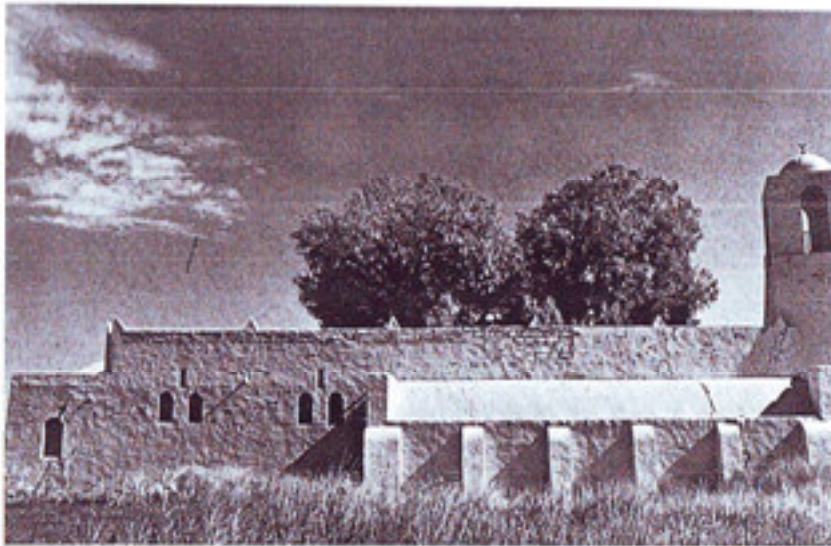
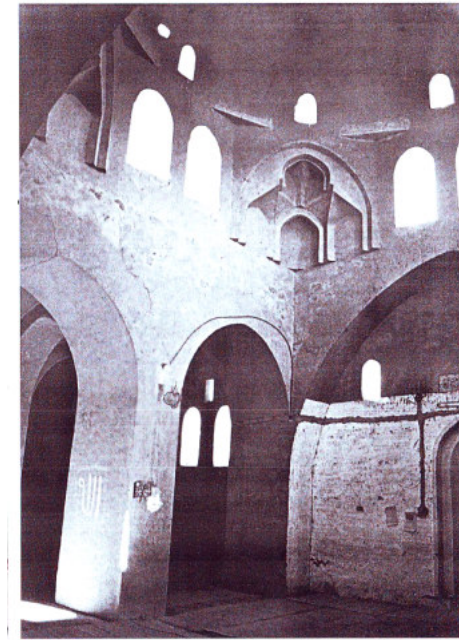




Bilal Habbad, moschea di Al Nourein, Giordania



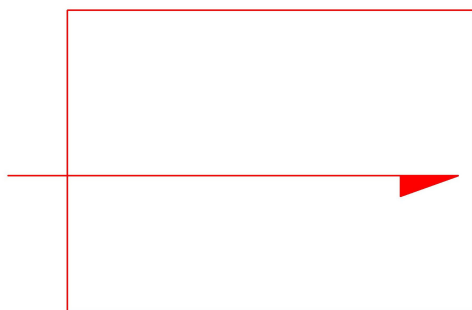
Mangera yvars, Londra



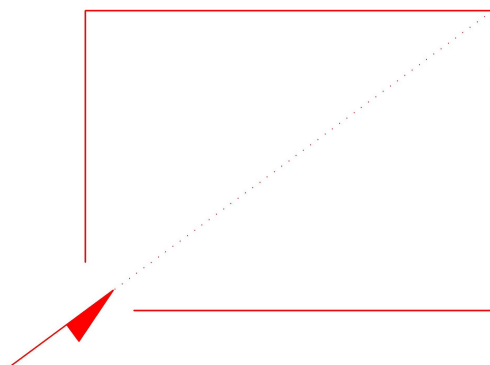
ANNULLAMENTO DEL SISTEMA ASSIALE LONGITUDINALE DELLA CHIESA NELL' ARCHITETTURA POST CONCILIARE

In passato come nella modernità ci sono stati modelli di architettura sacra che poco si sono relazionati con la liturgia, immagini legate più all'immaginario collettivo, che ad un'idea teologica o ad un pensato legame forma-liturgia. Molti studi ed altrettante architetture dimostrano che la chiesa ad impostazione assiale è ormai espressione di una liturgia superata dalla Costituzione Liturgica approvata dal Concilio Vaticano II. La problematicità dell'impianto mono-assiale venne riconosciuta già nella prima metà del XX secolo, come dimostrano gli studi di architetti come Schw arz, o di liturgisti come Guardini, che individuarono nel modello celebrativo dell'anello chiuso o aperto, che Schw arz cercò di realizzare già a Rothenfels, lo strumento per superare la chiesa mono-assiale longitudinale. L'idea di una costruzione dello spazio attorno alla liturgia ed alla comunità informa le linee guida dell'edificio religioso post conciliare; il rinnovamento è tale da mettere in discussione la stessa presenza dei banchi dello spazio di preghiera. In sostanza si comincia ad attuare oggi quella riforma che aveva avuto avvio negli anni '20 con le avanguardie del Movimento Liturgico, ratificata poi dal Concilio Vaticano II. Al di là delle ripercussioni che questi ragionamenti potranno avere sulla chiesa in se, ciò che qui interessa è il mutamento nell'interpretazione dello spazio dell'aula che perde il carattere di percorso a sviluppo *longitudinale* la cui meta è un l'altare, sviluppandosi intorno al vuoto, che collega *trasversalmente* due punti, l'altare e l'ambone. L'introduzione del concetto di *trasversalità* procura un vertiginoso avvicinamento tra l'impianto spaziale della chiesa e quello della moschea. Queste due idee di spazio, con quella di sinagoga non come luogo sacro, ma come spazio della lettura e del confronto, sono le tre ipotesi su cui costruire un'idea tipologica per la *stanza-aula*, che istituisce l'evento storico della comunione dello spazio di preghiera delle tre fedi monoteiste, rinviando alla divisione del tempo il suo utilizzo per i riti collettivi. La trasversalità, l'importanza del vuoto come elemento evocativo del sacro, ed allo stesso tempo l'evocazione del sacro attraverso la configurazione dell'assemblea, sono tutti elementi in messi in luce da una conoscenza più approfondita degli spazi religiosi, rappresentando mete verso cui si orienta il nuovo rapporto forma liturgia. Queste trasformazioni tendono alla radice unica dello spazio di preghiera delle tre religioni abramitiche, offrendo spunto per una riflessione sulla possibilità di pensare ad uno spazio unico di preghiera, che tuttavia conservi i caratteri di riconoscibilità di ciascuno spazio.

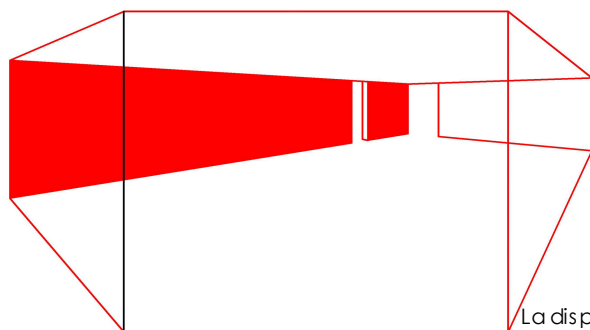
DECLINAZIONE DEL TEMA DELL'AULA ATTRAVERSO L'IDEA DI TRASVERSALITÀ



Il tema della trasversalità viene declinato attraverso un impianto ad andamento rettangolare con il lato maggiore quale direzione prevalente

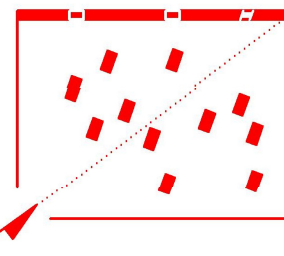


Per evitare la prevalenza di una direzione dello spazio dell'aula rispetto all'altra, soprattutto in funzione del modo di accedervi, si è scelta di entrare nello spazio lungo la diagonale



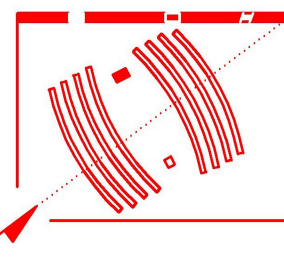
La disposizione dell'asse di percorrenza lungo la diagonale offre una vista di scorcio dello spazio dell'aula

moschea

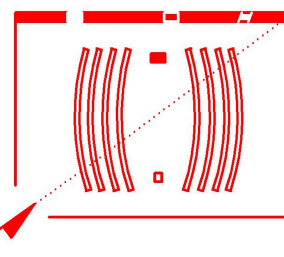


Direzione della Mecca

chiesa

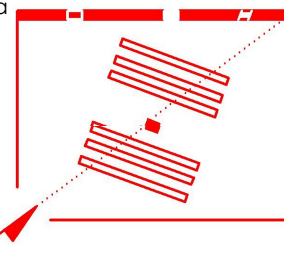


Direzione verso Est

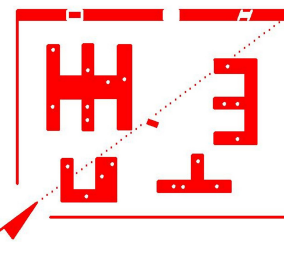


Direzione generica

sinagoga



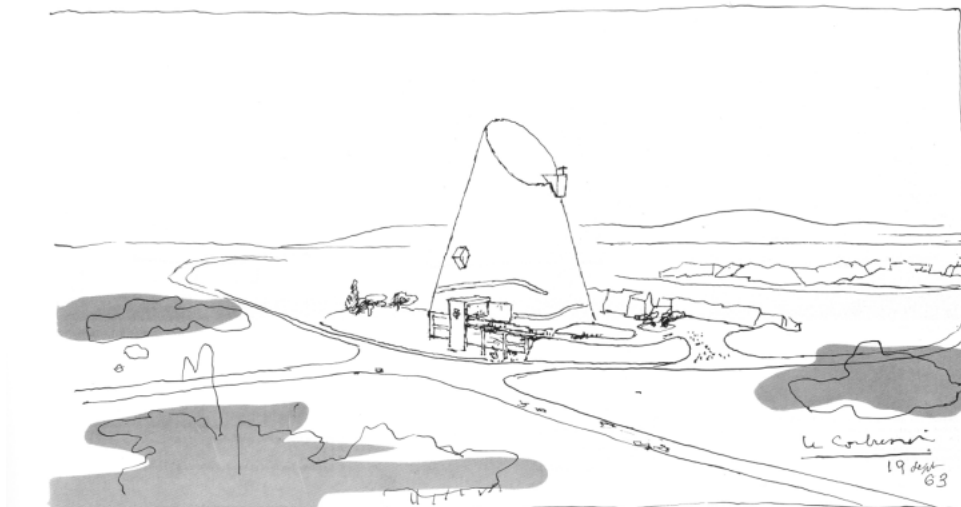
Direzione verso Gerusalemme



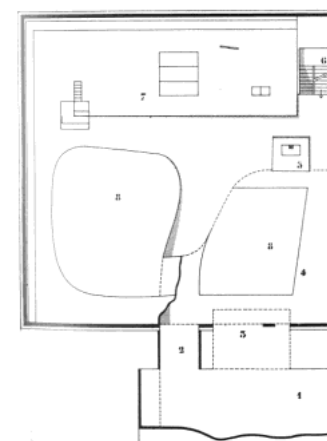
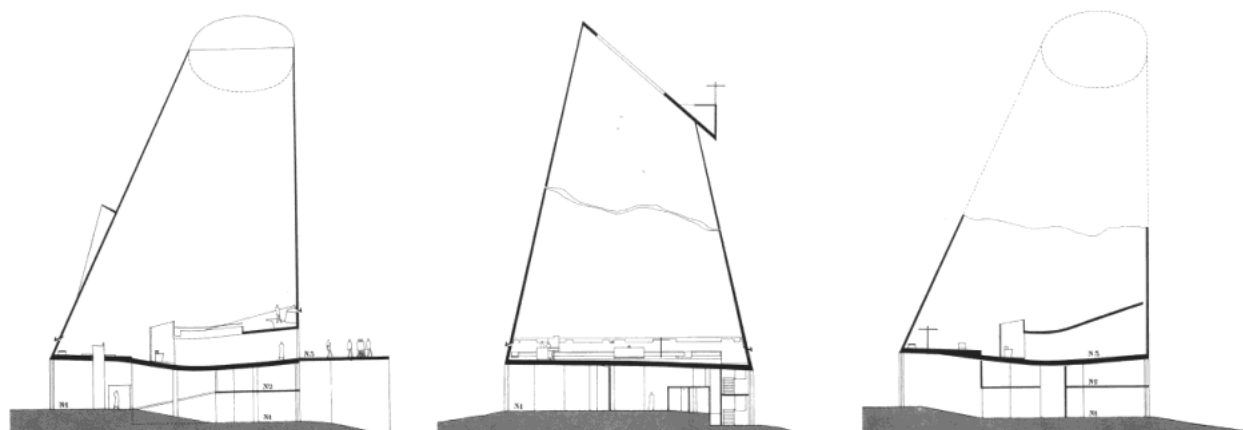
Direzione delle sedute a formare gruppi di lettura che meditano sulla Torah

TRASVERSALITA' COME TEMA SU CUI FONDARE UNO SPAZIO COMUNE

L'aula si fonda su due direzioni quella trasversale e quella diagonale. La necessità della trasversalità è stata già dimostrata nelle riflessioni sulla possibilità di individuare uno spazio di preghiera comune e sulle radici e trasformazioni del concetto di aula. La seconda direzione, quella diagonale, nasce da una riflessione sul modo di accedere e di percepire lo spazio sacro. Nell'assetto tradizionale di ognuna delle tre aule, l'asse d'ingresso coincide con la direzione prevalente dell'aula, e si carica di forti significati simbolici. Solo nella modernità la coincidenza asse d'ingresso-asse simbolico è stata messa in discussione, si pensi ad esempio alle riflessioni di Le Corbusier in Ronchamp sul modo di accedere all'aula. Posizionare l'accesso all'aula in un angolo, vuol dire annullare la gerarchia di tutte le direzioni, anche di quella trasversale, a favore di una direzione altra la cui qualità sta nel percepire lo spazio di scorcio, rimandando la capacità di orientarsi non ad un asse statico dato, ma al dinamismo del percorso che ha inizio proprio dallo spigolo su cui si innesta la diagonale. Guardando agli schemi della pagina precedente, è possibile osservare come anche la direzione trasversale non gerarchizza lo spazio, poiché affidando alla disposizione dell'assemblea la conformazione dello spazio, se ne deduce che le direzioni prevalenti sono tutte e nessuna, perché il vero simbolo del sacro non è la linea attraverso cui si discretizza la direzione, ma il vuoto intorno a cui si organizza lo spazio, quel vuoto metafisico che simboleggia l'indescrivibilità di Dio. La forza del vuoto è tale da vincere anche la prepotenza del muro di fondo che racchiude gli unici tre simboli superstiti; la fessura nel muro che indica il *mirhab*, l'altare ed il tabernacolo che come due pietre si staccano dalla tessitura dell'unico muro. Le stesse direzioni di preghiera non coincidono con l'orientamento dell'aula, ma se ne servono per meglio sviluppare il proprio assetto, ne deriva una moltiplicazione degli spazi. L'aula così conformata è il luogo dello stare dell'assemblea, la cui forma nasce da dentro verso fuori, non è una forma statica, ma un impianto in divenire: dinamico nel suo modo di essere fruito, grazie al tracciato regolatore della diagonale, e agli spazi che si generano al disporsi dell'assemblea; dinamico perché al silenzio evocativo del vuoto della grande aula, corrisponde il corpo vivo dell'assemblea che attraverso il suo disporsi evoca la teofania del sacro.



Chiesa di St. Pierre a Firminy (1963), prospettiva a volo di uccello, pianta dell'aula al primo livello e sezioni



Plan niveau 3



DA NOTRE DAME DU HAUT A RONCHAMP A ST. PIERRE A FIRMINY: UNA NUOVA IDEA DI SPAZIO PER L'AULA

Einstein, dopo un incontro con Le Corbusier a Princeton, gli scrive la sera stessa, a proposito del Modulor: "Si tratta di un sistema bidimensionale che rende difficile il male e facile il bene": con il Modulor viene ufficialmente codificato il principio unificatore universale che regola la vita ideale dell'uomo ideale, dall'architettura alla meccanica, "dalla forchetta alla città".

Numero, matematica e geometria sono alcuni tra i dispositivi attraverso cui Le Corbusier ha cercato di interpretare lo spazio dell'uomo moderno, calandolo nella quarta dimensione, il tempo. La scientificità di questi strumenti si fondeva in lui con la poesia del suo essere pittore, scultore, artista. Lo spazio che ne viene fuori è misura-geometria ed espressione-poesia allo stesso tempo. Nel suo tentativo di riscrivere lo spazio dell'uomo moderno, riflette costantemente sulla funzione, nell'accezione più alta che si può attribuire a questo termine (spiegare l'accezione). Cala la funzione nel numero (il modulor), la declina in spazialità riscritte attraverso le nuove tecniche costruttive, espresse con un linguaggio compositivo che nasce un ragionamento serrato sulle origini dell'architettura e dagli studi delle avanguardie artistiche di inizio secolo e continua attraverso una ricerca del tutto originale. Lo stesso metodo di ricerca viene applicato in ogni occasione di progetto, dal design all'urbanistica, in tutte le scale e tipologie intermedie dell'edificio. Che cosa succede quando si trova a confronto con l'edificio sacro. Mai come in questo caso è difficile per lui lavorare sulla funzione. Gli edifici per il culto progettati da Le Corbusier sono anteriori alla chiusura del Concilio Vaticano II, e quindi alla riforma in chiave moderna della liturgia. Nonostante ciò, egli comincia a lavorare sull'impianto dell'edificio sacro, il suo ripensare al senso dello spazio è già tormentatamente visibile in Ronchamp, dove tenta di rompere la scatola ripensando all'aula, al suo modo di accedervi, al suo rapporto con l'esterno ed al senso del sacro da essa espresso. Il lavoro di ricerca sull'edificio sacro trova il suo approdo in Firminy, lavoro in cui Le Corbusier riesce a descrivere la nuova tipologia dell'aula: lo spazio pubblico di preghiera dell'uomo moderno. Lo fa ripensando radicalmente la spazialità dell'aula, ovvero il pensiero filosofico-spaziale che si esprime attraverso leggi matematiche e geometriche e sottende alla conformazione di quello spazio.

Anche quando comincia a lavorare a Ronchamp, smonta il discorso architettonico tradizionale, e cerca di ricomporre una nuova sintassi dell'architettura religiosa, una nuova sintassi di cui bisogna inventare le regole: sul suo tavolo c'è l'aula, le direzioni, gli assi, la geometria i testi sacri, la liturgia

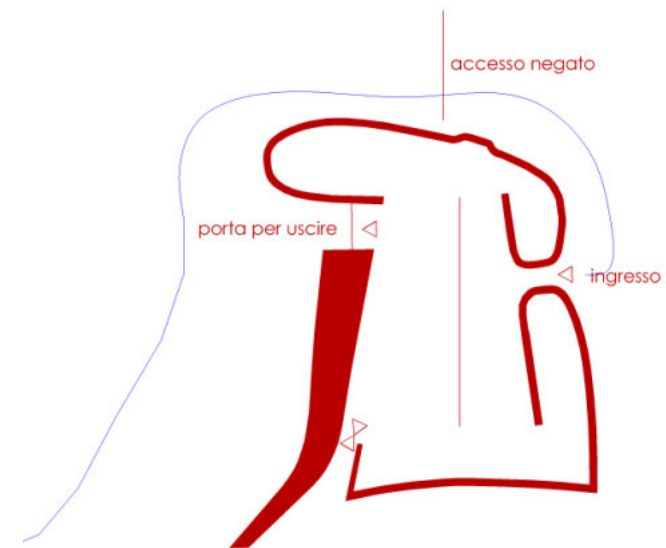
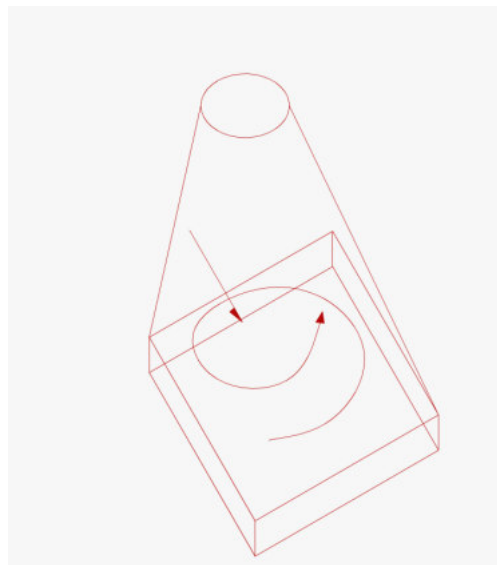
tradizionale, l'uomo moderno. Qui la preoccupazione teorica deve sposarsi con l'ispirazione lirica. Non può intaccare la liturgia, né quindi gli elementi attraverso cui essa viene messa in atto, l'altare, l'ambone, il tabernacolo, la loro disposizione, la loro relazione con le altre parti dell'aula. Comincia allora a scardinare il sistema lavorando sullo spazio che gli sta intorno e su quelle componenti dell'aula che sono più facilmente svincolabili dalle rigidità liturgiche. Ripensa allora uno dei concetti base dell'aula cattolica, il percorso processionale dall'accesso all'altare simbolo dell'esperienza di Cristo. Non si libera tuttavia della tradizione, tanto che quello cui approda è ancora l'aula, la stanza per certi aspetti liturgicamente tradizionale. In Firminy quella stanza non è più la stessa aula, quel tentativo di scardinare attraverso le forme plastiche, libere di Ronchamp, di legare le forme al sentire dell'anima, tra numero, spirito e ragione, trovano risposta in uno spazio in cui alla x , y , e z dello spazio cartesiano, si è aggiunta la quarta dimensione il tempo, con tutta la sua carica mistica e misterica, il sentire ancestrale del sacro, l'unico che può rispondere o corrispondere all'uomo moderno. L.C. aveva già cercato nella matematica e nella geometria la chiave di lettura della Creazione, ma nell'aula di Ronchamp tutto questo è ancora legato al disporsi sul piano dello spazio dell'assemblea; in Firminy Le Corbusier si solleva dal piano disponendo le sedute su due livelli, in questo modo conquista lo spazio non solo come proiezione in altezza dell'aula, ma portando l'uomo stesso in alto. Il percorso del credente non è più una linea che da fuori attraverso una retta e la sua direzione conduce ad un punto (l'altare) sia pure esso concettualmente infinitamente lontano. Il percorso da piano diventa materialmente ascensionale, seguendo non più una linea, ma una spirale, che contrariamente alla linea riesce ad evocare non a raccontare, è il legame tra Dio e Natura, la presenza di Dio nel creato, la regola della Creazione. Le Corbusier aveva già cercato nella matematica e nella geometria la chiave di lettura della Creazione, nella spirale ritrova il suo concetto di continuità spaziale, di spazio percorribile in più dimensioni e direzioni, lo spazio-tempo secondo delle teorie einsteiniane, della poetica cubista, cui egli stesso aveva aderito. Nell'opera di scomposizione della forma del Cubismo analitico e sintetico di Picasso e di Braque, risiede la sua stessa ricerca di un ordine intrinseco alla realtà, frutto di un lucido atto intellettuale con il quale l'artista ricompone ciò che è stato analizzato secondo un utopico modello di purezza formale, non naturalistico, ma razionale. C'è più di un ricordo di Cézanne, padre spirituale del Cubismo e di tutta l'arte moderna, che ha demolito con la sua opera il principio fondamentale della prospettiva, l'unicità del punto di vista, proponendo per la prima volta

l'esempio di una realtà non copiata, ma costruita intellettualmente nei suoi aspetti essenziali, secondo una logica trascendente. Le Corbusier abbandona le tre dimensioni e l'unicità del punto di vista dell'aula tradizionale, che trova il suo fuoco nell'altare, a favore della quarta dimensione, e scegliendo la spirale come tracciato regolatore, piuttosto che la linea introduce nello spazio il tempo, e fa dello spazio dell'aula qualcosa di mistico di avvolgente e evocativamente indescrivibile, ma allo stesso tempo matematicamente controllabile. Il trilit (dolmen) dell'esperienza di Ronchamp, si è trasformato in un *menhir* a Firminy, di cui Le Corbusier riesce a progettare l'interno. L'interno del suo *menhir* è l'espressione della sacralità contemporanea, un sentire complesso e tribale allo stesso tempo, di una ragione così tirata all'estremo da diventare mistica. Non ci sono più le spigolosità dei piani euclidei, tutto è fluido, tutto è materia plastica, che si esprime attraverso linee di forza. L'aula non ha più una direzione è tante direzioni e tanti spazi nello stesso spazio; lo stesso asse che segna a terra la linea che unisce l'ingresso all'altare, ricordo lontano di Ronchamp, quasi come l'uso di una stessa parola in due significati diversi, non ha più peso, perde la sua direzione nella molteplice direzionalità spalancata agli occhi del fedele già all'atto di entrare nell'aula. Firminy è una pluralità di spazi, ma allo stesso tempo un unico spazio. Una pluralità di direzioni e punti di vista ancorati ad un percorso a spirale che li lega assieme. E' uno spazio cavernoso, ancestrale, ma allo stesso tempo futuristico, sintetizzabile nell'immagine di 2001 Odissea nello Spazio, in cui Stanley Kubrick accosta all'uomo scimmia il monolite misterioso. Non ci sono più assi, il carattere dello spazio non è affidato più alle direzioni prevalenti, ma è la continuità di uno spazio avvolgente ad evocare il senso del mistico e del sacro. La stessa presenza di una sorta di presbiterio su cui sono poggiati la sede, l'altare, l'ambone ed il tabernacolo perde peso simbolico rispetto alla densità di senso dello spazio, i simboli tradizionali non riescono ad essere protagonisti dello spazio, che nella sua interezza diventa esso stesso simbolo.

La tesi ha dimostrato che le tre tipologie di aula possono essere lette secondo caratteri affini e che si possono tenere insieme grazie al tema della trasversalità, ma Le Corbusier ha messo in discussione lo stesso concetto di aula, proponendone una nuova interpretazione. Firminy non è più un'aula, ma è lo spazio cavo all'interno di un *menhir*, la cui lezione architettonica non solo supera il concetto tradizionale di direzionalità dell'aula, ma suggerisce la possibilità di concepire uno spazio che è plurale e singolare allo stesso tempo, ovvero composto da tanti ambiti, che partecipano anzi sono una unità spaziale, proprio perchè tenuti assieme dal tracciato regolatore della spirale e non della linea. Al di là

delle ripercussioni che una simile riflessione può avere sulle sorti dell'aula cattolica, Firminy offre per questa ricerca la possibilità di concepire uno spazio architettonico composto da più ambiti, che allo stesso tempo rifuggono dal rischio della "cappellarità", conservando l'unità spaziale. La forza evocativa dello spazio, inoltre, riesce a sovrastare il portato simbolico degli elementi iconici di ciascuna religione, riuscendo a tenerli assieme. La strada intrapresa da Le Corbusier a Firminy, è un percorso interrotto, i cui esiti non sono stati approfonditi. Le istanze a favore di un ritorno alle origini della religiosità lo avevano portato alla configurazione di uno spazio che, partendo da un ragionamento sugli assi e sulle direzioni, sul rapporto tra assidità e/o direzionalità, insito nel concetto stesso di aula, lo aveva condotto ad allontanarsi la linearità a favore di un andamento a spirale, abbandonando il piano per conquistare lo spazio, uno spazio che nella spirale ritrovava la sua dimensione ancestrale, andando alle origini del concetto stesso di archetipo. Un'opera di forte slancio artistico, un modello raro e valevole proprio per la sua unicità o un'indicazione tipologica? Sicuramente una strada interrotta, che da risposta alle domande poste da uno spazio che non ha precedenti nella storia dell'architettura, un'aula di preghiera per le tre religioni abramitiche.

Schemi compositivi delle chiese di Firminy e Ronchamp

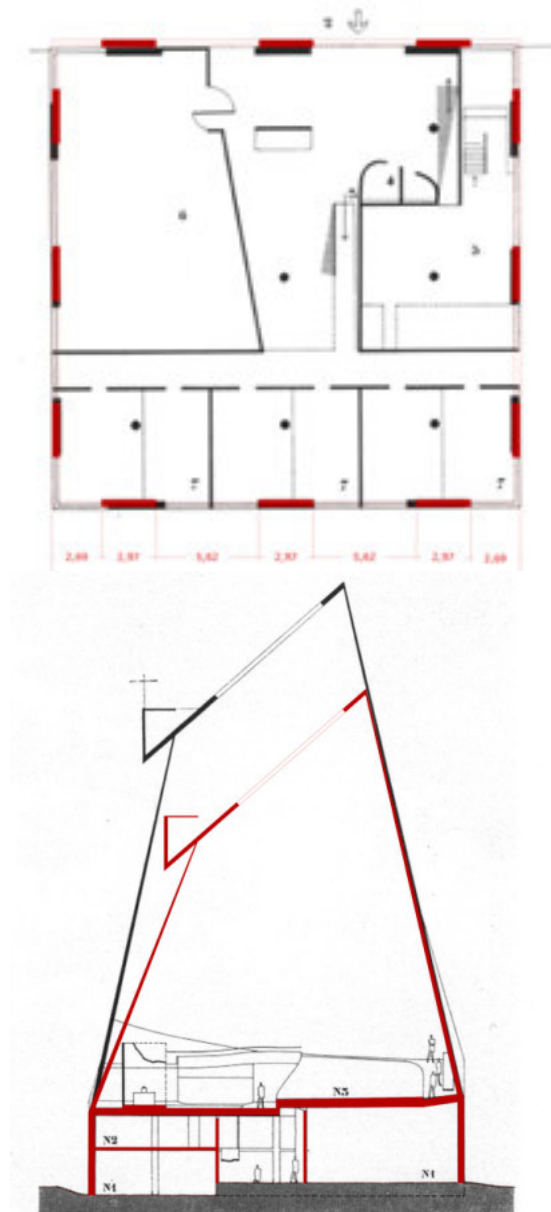




Chiesa di St. Pierre a Firminy, vista dall'esterno



Chiesa di St. Pierre a Firminy, vista dall'esterno: accesso alla zona basamentale, rampa di accesso all'aula



LA CHIESA DI ST. PIERRE A FIRMINY

Alla morte di Le Corbusier, il 27 agosto 1965, non esistevano disegni esecutivi della chiesa di Saint-Pierre a Firminy, rimasta priva anche di committente, dopo la rinuncia definitiva del comitato parrocchiale l'8 febbraio del 1965. L'ultima serie di disegni conosciuta, datata 23 dicembre 1963, si riduce a una planimetria generale in scala 1:500 e tre tavole con piante, sezioni e prospetti in scala 1:100. Eppure, quarant'anni dopo, la chiesa, inaugurata il 29 novembre, esiste, soprattutto grazie alla perseveranza di José Oubrierie.

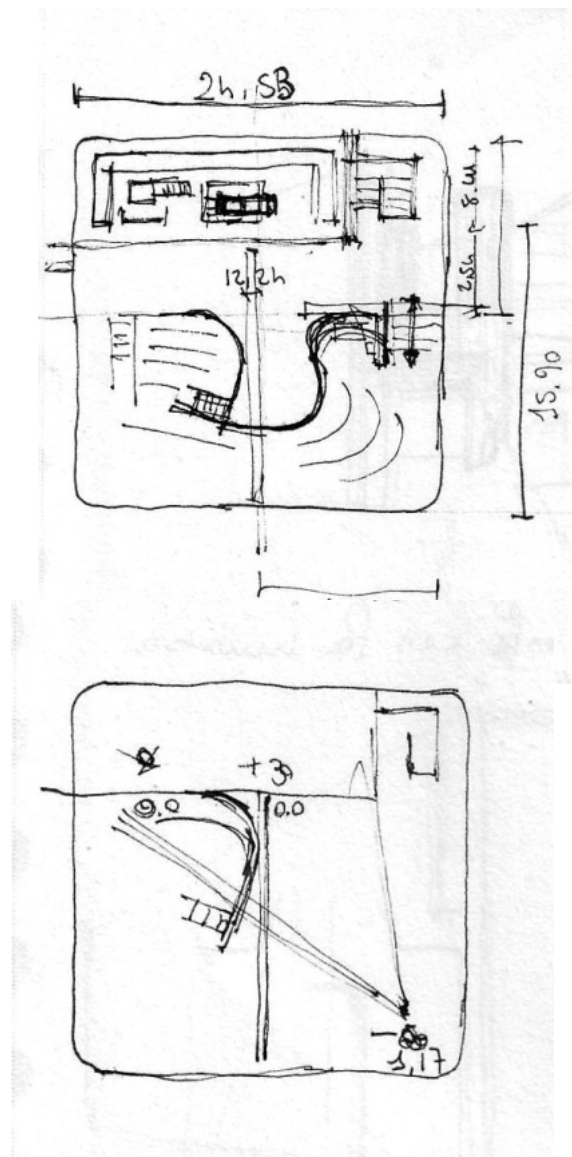
Dal giugno 1960 all'agosto 1965, tra i collaboratori dell'atelier Le Corbusier in rue de Sèvres, il progettista incaricato era proprio Oubrierie. Nel 1968, è a lui che il nuovo committente, l'«Association Le Corbusier pour l'église de Firminy Vert», affida la responsabilità della costruzione della chiesa sulla base dei documenti lasciati da Le Corbusier. Oubrierie firma i disegni esecutivi e costruisce il 75% della struttura portante della chiesa. Infine quando nell'ottobre 2002 l'associazione, rimasta senza fondi, lascia la chiesa così come era alla comunità del Comune di Saint-Etienne Métropole, l'incarico viene confermato a Oubrierie, che dividerà con l'Atelier de l'Entre, Yves Perret e Aline Duverger, architetti operativi.

Se la partecipazione di Oubrierie alla genesi di questo studio in seno all'atelier di rue de Sèvres è incontestabile, la paternità di Le Corbusier lo è a maggior ragione. I principi fondatori di Saint-Pierre de Firminy sono profondamente radicati nel pensiero lecorbusieriano. S'inserisce nella continuità degli studi avviati con la chiesa di Tremblay del 1929: sopraelevata su un basamento quadrato massiccio, servita da una rampa esterna monumentale e vestita da un guscio di calcestruzzo che consente un'illuminazione zenitale del santuario.

Fino alla sua morte, Le Corbusier rivendica questo progetto mostrando la ferma volontà di realizzarlo: per questo era necessario costruirlo dopo la sua morte? Senza rispondere a questo interrogativo deontologico, oggetto di un dibattito irrisolvibile, qual è il grado di autenticità della costruzione firmata Oubrierie e Atelier de l'Entre?

Il progetto si sviluppa in sei fasi che testimoniano gli sforzi compiuti da Le Corbusier per non sfiorare il ristretto budget. A più riprese, le proporzioni del basamento e del guscio sono ridotte rispetto al progetto iniziale. Le Corbusier diminuisce anche l'impatto della rampa e rinuncia a certi dispositivi spaziali originari. La genesi di questa chiesa è assai ben conosciuta attraverso una pubblicazione del

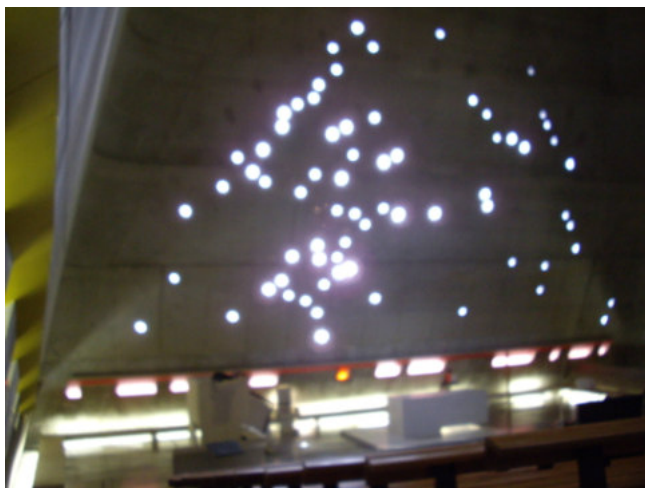
Differenze proporzionali tra il progetto e l'opera realizzata



Estratti dal rilievo della chiesa di Firminy

1984 (Anthony Eardley, *Le Corbusier's Firminy Church*, Iaus/Rizzoli, New York), ma è soprattutto grazie alla presentazione nell'ultimo volume dell'*Œuvre Complète* dell'architetto di origine svizzera che la silhouette e la pianta della chiesa di Firminy sono state diffuse nel mondo intero. La versione pubblicata nel 1965 corrisponde al quarto progetto conosciuto, datato 12 dicembre 1962. L'ultimo gruppo di disegni, datato 1963, non mostra nessuna evoluzione ulteriore; quanto all'ultimo progetto del 1964, solo sotto forma di plastico, consiste essenzialmente in un'ulteriore riduzione dell'altezza del guscio. Queste ultime due fasi, conosciute, approvate e sostenute da Le Corbusier, costituiscono i documenti di riferimento per la costruzione postuma. Le Corbusier aveva lasciato un progetto preliminare sommario, tutte le decisioni relative all'esecuzione erano ancora da prendere. Quello che viene rilanciato da Eugène Claudius-Petit, sindaco di Firminy, e dai vecchi collaboratori dell'atelier nel 1966, più che un progetto concluso e pronto a essere realizzato è ancora la traduzione appena abbozzata del concetto contenuto negli studi per Tremblay. Il 21 maggio 1968, la chiesa di Firminy ritrova un committente con la costituzione dell'«Association Le Corbusier pour l'église de Firminy Vert» che ha ricevuto un accordo di principio dall'arcivescovo.

Durante la lunga storia della sua realizzazione il progetto originario di Le Corbusier ha subito delle modifiche, che se non intaccano la configurazione generale dell'opera, ne modificano sostanzialmente le proporzioni, soprattutto in sezione. La sezione realizzata, rispetto a quella progettata, si presenta più bassa; oltre a questo, anche in pianta il quadrato di base ha subito leggere variazioni. La modifica dimensionale della sezione, sebbene non abbia leso al carattere dello spazio interno, ha modificato l'input tematico che reggeva l'opera. Dai disegni di Le Corbusier, in particolare modo dalla prospettiva a volo di uccello che disegna per inquadrare l'aula in una vista d'insieme, è possibile leggere come la forma esterna di questa sorta di cono deformato si protragga verso l'alto con uno snellezza formale che ricorda le fattezze di un *menhir*. Nell'opera realizzata questo slancio archetipo si perde, a favore di uno schiacciarsi e di un complicarsi della figura, che la rende più simile ad un'astronave, poggiatasi lievemente sulla terra, che ad una stele votiva.



1

1) Vista dello spazio dell'altare con la foratura della parete e retrostante secondo la geometria della costellazione di Orione;
 2) vista dell'ordine superiore di sedute; 3) proiezione sul guscio dell'aula dei raggi di luce che vengono filtrati dalle lenti che chiudono le forature della parete e dell'altare; 4) vista dall'ingresso.



3

2



4



PROGETTO DI CENTRO CULTURALE ED AULA DI PREGHIERA PER LE TRE RELIGIONI ABRAMITICHE

L'aeroporto di Comiso si trova in provincia di Ragusa, a 15Km dalla città capoluogo; chiamato in fase progettuale *Marenostrum*, è attualmente in via di riconversione da base militare in aeroporto civile. La sua storia ha inizio negli anni venti, quando nasce il progetto di realizzare uno scalo militare nell'area più a Sud del paese, in posizione strategica ai fini del controllo del bacino del Mediterraneo. La base militare giungerà a custodire all'interno dei propri shelter, ancora oggi esistenti, fino a 112 missili Cruise a testata nucleare. Attualmente l'aeroporto è oggetto di uno studio di fattibilità, il cui obiettivo è costruire una nuova testa di ponte verso il Mediterraneo, che sfruttandone le potenzialità logistiche, valorizzi le risorse economiche e culturali dell'area. Insieme alla riconversione in aeroporto civile, è prevista la realizzazione di un incubatore di impresa e di un polo di ricerca per i paesi dell'area del bacino del Mediterraneo. Tra le aree interessate dagli interventi, forse per la sua forte caratterizzazione formale e funzionale, non è inclusa quella degli shelter. Le camere di lancio in ipogeo, denunciano la loro presenza in superficie attraverso una serie di mastabe, mentre una maglia di percorsi, anch'essi ipogei, forma una rete che le collega, generando una sorta di città sotterranea.

Sulla scia del tema dell'aeroporto che da base militare viene riconvertito in polo per lo sviluppo e la ricerca nel centro del Mediterraneo, si è ritenuto opportuno cogliere le potenzialità che un simile programma poteva offrire, scegliendo come area di progetto per lo spazio preghiera delle religioni monoteiste proprio quella degli shelter. Un luogo fortemente caratterizzato, che ha voglia di "senso", scelto per accogliere uno spazio, che non avendo storia, cerca anch'esso una caratterizzazione dotata di "senso".

Spesso la ricerca di un modello, richiede uno spazio astratto, una "zolla" atopica, su cui adagiare una forma potenziale, il cui livello di compiutezza formale è tale da garantirne la riproducibilità. Ripensando però all'idea stessa di modello, c'è da dire che in alcuni casi questo stesso concetto tende ad esprimere una *corrispondenza* di sensi piuttosto che di segni.

Gli architetti moderni, confrontandosi con il tema dell'architettura sacra, hanno azzerato i modelli formali tradizionali: la cappella di Notre-Dame du Haut a Ronchamp, la cappella di Saint-Pierre a Firminy, la sinagoga Hurva o gli altri edifici per il culto di Kahn, la cappella di Rothenfelds di Schwarz, sono architetture-modello che pervengono ad esiti formali del tutto differenti, eppure tutte, esprimono la stessa "*imago*" di sacralità, una sacralità di tipo naturalistico-originario, che si manifesta attraverso tecniche

compositive del tutto affini. Il procedimento logico che lega "imago", tecniche compositive e ricomposizione dell'idea progettuale, costruisce un sistema che si propone di verificare continuamente, con i diversi progetti, i principi assunti, ed allo stesso tempo li traduce in nuova architettura, e pur calandosi in un contesto specifici, come può essere l'area progetto di Comiso, non viene meno a questa accezione all'idea di modello. Ciò che rende il progetto modello è il rigore del procedimento logico che sottende la genesi figurativa, più che l'esito formale in sé, tanto che potremmo definirlo modello di metodo più che modello di forma.

Quando per l'Esposizione di Parigi del 1925, Le Corbusier progetta il padiglione dell'Esprit Nouveau, pensa ad un modello la cui forza sta nella propria compiutezza formale, come la rappresentazione astratta di un fenomeno, la cui generalizzabilità è tale da renderlo iterabile all'infinito, come accadrà nella sua trasposizione all'interno dell'Unità di Abitazione. Tra i padiglioni presentati alla stessa Esposizione c'è quello dell'Unione Sovietica, progettato da Mel'nikov; di quest'opera, rileggendo la sequenza delle varianti di progetto, è interessante notare il procedimento logico che sottende la successione delle scelte progettuali, il bisogno di controllo e l'imparzialità di giudizio, che guida la nascita e la crisi di ogni soluzione. Diffidando delle formule, nella consapevolezza che tutto è relativo, dal linguaggio architettonico utilizzato, all'esito formale cui si è pervenuti, qui ciò che può essere ricondotto ad astrazione e quindi generalizzabile, non è la forma, specifica dell'opera, ma il metodo di progetto. "... quindi da una parte la massima autonomia del sistema, la chiarezza delle proporzioni, dall'altra la singolarità autobiografica dell'esperienza. E naturalmente il rapporto è particolarmente complesso nell'architettura. A considerazioni di questo tipo si può riportare il giudizio di Hautecoeur, quando afferma che B. comprende che esiste un grado superiore della metafora, una possibilità di provocare delle emozioni e di creare ciò che Baudlaire chiamerà delle *correspondances*". (A. Rossi, «Introduzione a Boullée», Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2005)

Il procedimento logico su cui si fonda il metodo compositivo che cercheremo di applicare in questa ricerca, è descritto da Aldo Rossi nella sua "Introduzione" al saggio di Boullée "Architettura. Saggio sull'Arte".

Il nucleo tematico: "... per mettere ordine si cerca un'idea. Si cerca un concetto o, più concretamente una teoria, un'ipotesi. Oppure, in senso più poetico, si cerca un'immagine, un'immagine, un'immagine". (O.M. Ungers).

La dimensione del tema, dell'idea, costituisce il primo dato emozionale ed anche l'ultimo in quanto di per se stesso privo di ogni possibilità di sviluppo. Il nucleo tematico della ricerca sta nella suggestione compositiva che degli elementi archetipi dell'architettura riescono ad esercitare sullo spazio sacro, rendendolo riconoscibile attraverso il richiamo ad una dimensione quasi ancestrale del costruire, che si carica di per se di una forte valenza simbolica.

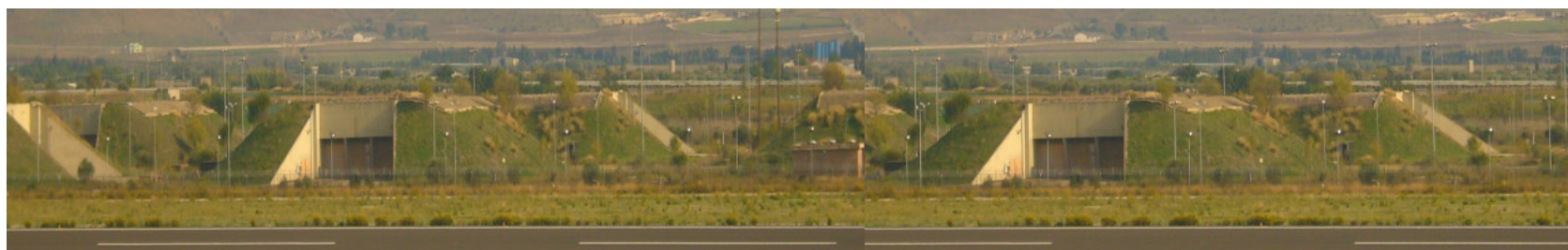
La costruzione di un'immagine complessiva: il nucleo tematico si associa ad una soluzione figurativa, ad una forma apparentemente lontana e che non è in se architettura. Dall'idea di archetipo si passa attraverso lo scavo in profondità degli inizi e l'analisi dei caratteri emblematici delle architetture per il culto alla costruzione di un'immagine che si esprime attraverso alcune espressioni formali archetipe: il percorso, la stanza, il recinto.

L'analisi tecnica: a partire dai temi individuati si avviano considerazioni e verifiche tipologiche, funzionali, distributive: il rapporto tra forma e liturgia, la relazione con il contesto e con la sua sezione (essendo l'area di progetto posta in ipogeo), il rapporto con infrastruttura, l'aeroporto in questo caso, e per estensione più genericamente con la città ed il luogo di preghiera, che come contrappunto deve vivere come una "pausa" urbana rispetto al rumore della città.

La ricostruzione dell'opera attraverso la stesura finale del progetto.

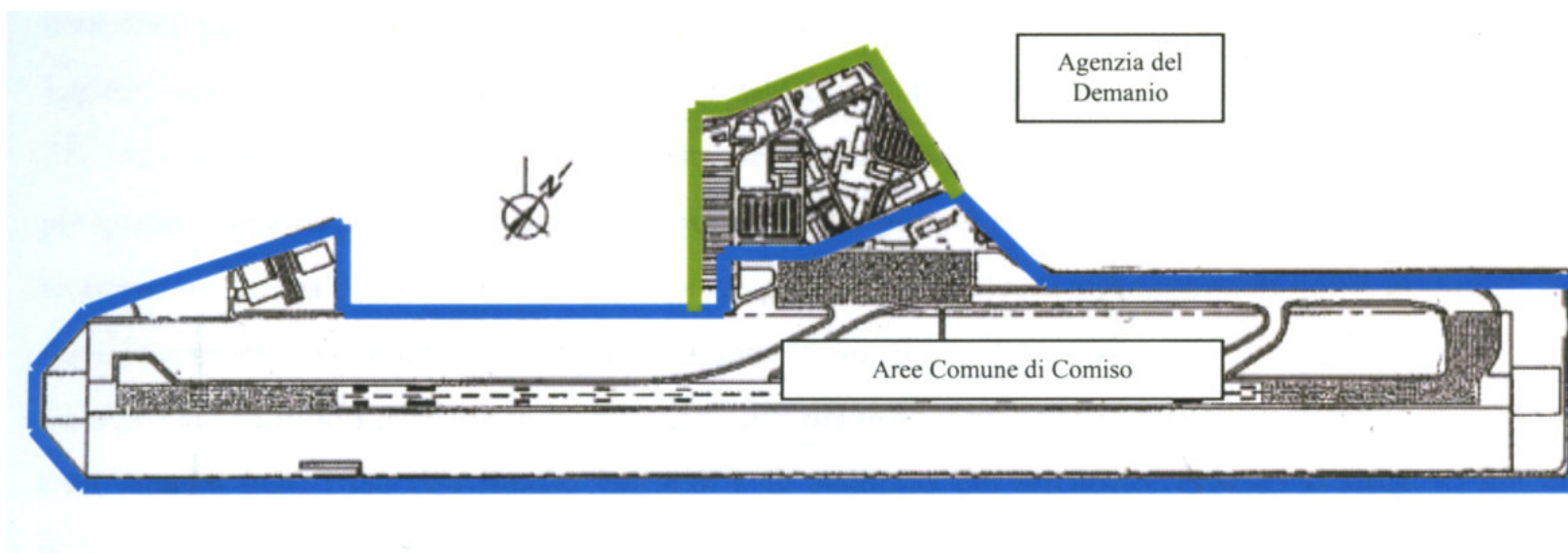


Immagini di progetto per il nuovo aeroporto di Comiso
 Immagini dalla pista di atterraggi delle basi di lancio missilistiche





Aeroporto di Comiso: viste aeree



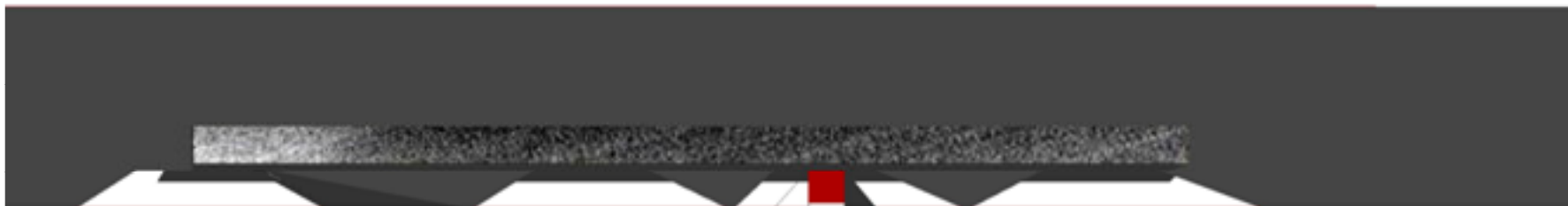
Zonizzazione prevista nello studio di fattibilità
Viste aeree



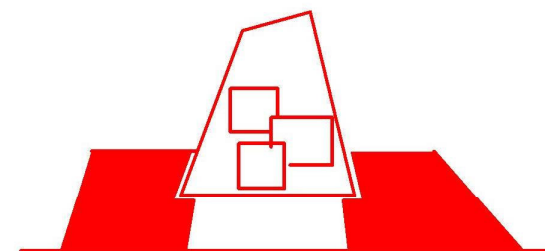
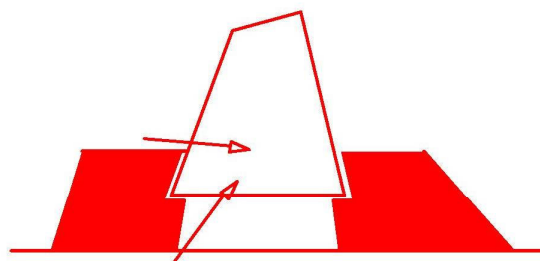
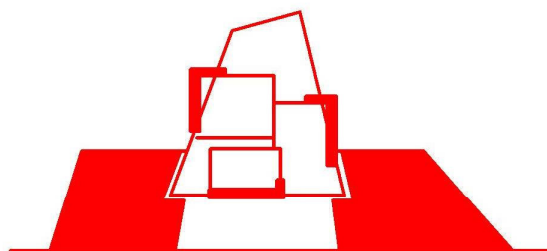
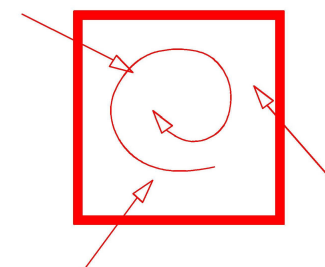
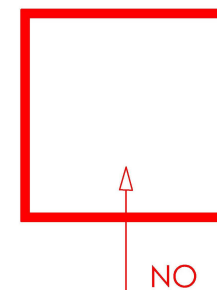


Immagine di progetto con localizzazione dell'intervento nell'area delle basi di lancio missilistiche

Il progetto prevede la localizzazione di un grande monolite di pietra, che sovrasti l'area delle basi missilistiche, la cui superficie diventa una sorta di parco su cui sia possibile salire e camminare. La scala dell'intervento fa sì che il monolite, come un grande dolmen i cui piedritti corrispondono proprio agli shelter, sia percepibile dall'ingresso dell'aeroporto e che la stessa pista di atterraggio, che si frappone tra la zona più specificatamente dedicata alle funzioni aeroportuali e questa sorta di zolla del sacro, diventa essa stessa il limite, la linea oltre cui si



manifesta la spiritualità, il varco da attraversare per avere accesso al *recinto* sacro. Il monolite, come un grande riparo si solleva dalle colline degli shelter, generando un vuoto tra il mondo terreno ed il monolite sospeso, fortemente evocativo del senso di sospensione del sacro. Il grande monolite è a volte cavo, ospitando alcune funzioni a corredo dello spazio dell'aula. Sempre nello spazio "tra" si snoda il percorso che conduce all'aula, che come una stele lega gli shelter al monolite, attraversandoli entrambi. L'aula è sospesa, incastrata com'è tra due spalle replete di ciò che resta di uno degli shelter. La sua forma è tronco conica: la scelta di una forma derivata dal cerchio nasce dalla volontà di avere uno spazio continuo. L'accesso può avvenire da vari punti, sfruttando proprio la condizione di sospensione del volume. Al suo interno, come a Firminy, l'organizzazione dello spazio su più livelli, attorno ad un percorso a spirale genera più spazi nello spazio, ambiti, ognuno dei quali rispondenti ad una delle tre religioni, che si sovrappongono tra loro, o che possono dilatandosi e comprimendosi rompere il guscio del cono. L'uso della sequenza archetipa stanza, percorso, recinto, viene declinata attraverso la lezione di Firmiy, dando vita ad uno spazio potenzialmente e problematicamente aperto ad una pluralità di interpretazioni.



Bibliografia

Architettura

- Aa.V.v. « *L'altare* », Edizioni Quiquajon, Bose 2005
- Aa.V.v. « *L'ambone* », Edizioni Quiquajon, Bose 2004
- A.a.V.v., « *L'edificio sacro per la comunità cristiana* », Queriniana, Brescia 1966
- Benedetti S., « *Architettura sacra oggi* », Gangemi Editore, Roma 1995
- Boule E.L., « *Architettura saggio sull'arte* », Einaudi, Torino 2005
- Brownlee D., De Long D., « *Louis I. Kahn* », Rizzoli, Milano 1991
- Carlos Martí, « *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* », Clup, Milano 1990
- Delius P., Hottstein M., « *Islam arte ed architettura* », Köneman, Verlagsgesellschaft 2001
- Frampton K., « *Megaform as urban landscape* », University of Michigan Press, Ann Arbor 1999
- Freudani G., « *Le chiese* », Laterza, Roma 1997
- Le Corbusier, « *Verso una Architettura* », Longanesi, Milano 1984
- Loos A., « *Architettura* », in *Parole nel vuoto*, gli Adelphi, Milano 1993
- Kahn L. I., « *Ordine dello spazio e architettura* », in *Architettura è. Luis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Venezia 2002
- Micara L., « *Architettura e spazi dell'Islam* », Officina, Roma 1993
- Moneo R., « *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti ed il loro lavoro* », Allemandi, Torino 2004
- Piva U., « *La città multietnica: cultura della socializzazione* », Marsilio, Venezia 1996
- Portoghesi P., « *Natura e architettura* », Skira, Milano 2001
- Pehnt W., Strohl H., « *Rudolf Schwarz, 1897-1961* », Electa, Milano 2000
- Rykwert J., « *L'idea di città* », Einaudi, Milano 1972
- Rykwert J., « *La casa di Adamo in paradiso* », Einaudi, Milano 1972
- Richter K., « *Lo spazio sacro e immagini di chiesa* », Edizioni Dehoniane, Bologna 2002
- Schettini F., « *La basilica di San Nicola* », Laterza, Roma 1965
- Schwarz R., « *Costruire la chiesa* », Morcelliana, Brescia 1999
- Serra L. a cura di, « *Città mediterranea, eredità antica e apporto arabo-islamico sulle rive del Mediterraneo occidentale e in particolare nel Maghreb* » atti del congresso intern., Bari 1988
- Spirito F., « *I termini del progetto urbano* », Officina, Roma 1993
- Steel J., « *The Architecture of Rasem Badran* », Thames & Hudson, Londra 2005
- Taut B., « *Die Stadtkrone* », Mazzotta, Milano 1973
- Thrift A. N., « *Città. Ripensare la dimensione urbana* », Il Mulino, Bologna 2002

Religioni

- Aa.V.v. « *Eucaristia, aspetti e problemi dopo il Vaticano II* », Assisi Editrice, Città di Castello 1972
- Aa.V.v. « *La sacra Bibbia* », Edizioni Paoline, Roma 1965
- Aa.V.v. « *Il Corano* », universale Rizzoli, Milano 2002

- Concetti G. « *La teologia dopo il Concilio Vaticano II* », Opera della regalità di N.S. Gesù · Cristo, Milano 1967
- Douglas M., « *Leviticus as Literature* », Oxford, Oxford 2000
- Elberti A., « *Il sacerdozio regale dei fedeli nei prodomi del Concilio Ecumenico Vaticano II* », Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1989
- Guardini R., « *Lo spirito della liturgia i santi segni* », Morcelliana, Brescia 2005
- Stamer J., « *Pregare con i musulmani ?* », CADR, Milano 1998

Antropologia

- Boccalini H. M., « *L'Islam a Napoli* », Intra Moenia 2002
- Braudel F., « *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* », Einaudi 2002
- El Hassan bin Talat ed Elkan A., « *Essere Musulmano* », Bompiani 2001
- Candessus M., Daniel J., Eco U., Ricciardi A., « *Islam e Occidente, riflessioni per la convivenza* », Laterza 2002
- Scarcia G., « *Il volto di Adamo, la questione estetica nell'altro Occidente* », Edizioni Paoline, Roma 1965
- Sennet R., « *The space of Democracy* »